

من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ

و.. تدمير طقوس الحياة واللغة

تثير رواية محمد مستجاب « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » (القاهرة ، ١٩٨٢) دهشة القراء والنقاد . ولكنها تمثل - مع ذلك - خطوة جديدة في تطور الرواية ، تلفت الانتباه بسماطتها ، وهي تروى حكاية نعمان عبد الحافظ ، تلك الشخصية الريفية التي تتبعها الرواية من قبل الولادة الى نهاية العرس . (ولقد نشرت الرواية سلسلة في مجلة « الكاتب » من ١٩٧٦ الى ١٩٧٧) . والخاصية الأولى التي تلفت انتباه القارئ ، في نص مستجاب هي وجود الهوامش بعد النصوص . ذلك لأن الهوامش توجد عادة في كتاب علمي ، أو بحث ، وليس في رواية . ولقد تعجبونا - كقراء - على أن الكتاب العلمي تقتزن بالهوامش . ويستخدم مستجاب - كما أشار الدكتور شكري عياد في مناقشة له - كلمة « تاريخ » في عنوان الرواية ، وهناك الى جانب هذا بعض مظاهر أخرى ، تشير الى خاصية الكتاب العلمي ، وتتصل بالإشارة الى حوادث تاريخية تقع خارج حياة البطل ، يضاف الى ذلك ما يرد من كلام للمؤلف تعليقا على الحكمة القصصية للكتابة .

ويضع ذلك كله الى السؤال : هل هذا النص نص تاريخي علمي ؟ بعبارة أخرى : هل نحن ازاء رواية أم تاريخ ؟ أو نحن ازاء رواية تكتسب ثياب البحث العلمي أو الكتاب التاريخي ؟ أم هل نحن ازاء شيء آخر ؟

الطريق الى النهاية لأشبه « مذكرات طيبة » لنوال السعداوي ، حيث نواجه نصا روائيا يقدم للقارئ خلال مذكرات ، أو لأشبه « الزينى بركات » أو هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة ، لجمال النيطاني « ففي هذين المثالين نجد حكايات حديثة تقتنع قناع الحكايات

من الواضح أننا لسنا ازاء نص علمي حقيقي ، ذلك لأن موضوع الكتاب قصصي . وما يفعله مستجاب هو أن يقتبس من نصه الخيال بعض الخصائص القصصية للنص العلمي أو التاريخي ، ويستبدل بأصوات الراوى التقليدية صوات المؤرخ ، ولكن لو سلك نص مستجاب هذا

دكتورة فدوى مالحى دوجلام

نحن ، إذن ، أراء رواية تتضمن بعض العناصر الموجودة عادة في كتاب علمي . لكنها في الوقت نفسه لا تنقص شكل الكتاب العلمي تماما . ولذلك تتعاكس توقعات القارئ عن النوع الأدبي الذي يقرأه ، على نحو يذكر بما أسماه الدر اولسون Elder Olson بحيرة الشكل وتردده (Suspense of Form) في كتابه « نظرية الكوميديا » (The Theory of Comedy) . يعنى بذلك أننا إذا قمنا بتردد بين نوعين مختلفين ،

وستوضح من خلال تحليلنا كيف تمثل الهوامش والاشارات الأخرى في النص العناصر النصية التي يستغلها المؤلف ، ليعطي روايته شكلا جديدا ، من حيث هي رواية تحافظ على جوهرها الروائي ، وتدمر أساليب وضع الرواية في الوقت نفسه ، سواء أكانت الرواية علمية أم واقعية أم فلسفية أم فلسفية . وسنبين أيضا في هذه العناصر النصية التي يستغلها مستجاب تنطبق على خصائص القصة نفسها ، أن الخصائص الشكلية التي تبدو خارجية تعكس بنية الحكمة في النص .

نستطيع أن نفهم استغلال الأثر الأدبي للعناصر العلمية إذا فحصناها على ضوء سياق الوسائل القصصية الأخرى التي تميز نص « نعمان عبد الحافظ » . ويمثل العنصر الأول في تضاريس الحوار إلى أبعد حد ، بحيث يبدو الحوار بين الشخصيات المختلفة وكأنه غير موجود تقريبا في الرواية . قد توجد هذه الخاصية أحيانا في الروايات ، ولكن لها أهمية عيقة في رواية مستجاب ، بوجه خاص - ولدينا وسيلة أخرى تبدو إبداعية ومغيرة في الوقت نفسه - إذا يحدث أن يتوقع القارئ أن يجد نفسه إذا حوار ، ولكن يفجؤه النص بوسيلة أدبية ، تعاكس أشكال الحوار العادية وأشكال الرواية نفسها ، بل أشكال الكتابة العلمية . وتشتمل هذه الوسيلة على قائمة مرقمة للموضوعات ، وبدل أن يقرأ القارئ حديثا دار « بين القوم » بلانجا هذا القارئ بقائمة مرقمة للموضوعات التي دار عنها الحديث :

القديمة . ويختلف « نعمان عبد الحافظ » عن هذين المثالين لأن قناعه العلمي أو التاريخي ليس ثابتا - إذ لدينا - أولا - حوادث كثيرة في الكتاب ، تبدو غريبة في كتاب علمي ، مثل الحديث عن تلك « الناقة التي أنجبت ديكاً » (ص ٢٦) . يضاف إلى ذلك كما سنعلم أثناء التحليل بعض الوسائل التي تبدو متعلقة بالكتابة العلمية لأول وهلة ، ولكنها ليست مستعملة على نحو علمي حقيقي .

هذه الملاحظة سليمة إلى حد ما ، حتى بالنسبة إلى الهوامش نفسها . وبالرغم من أن أسلوب الراوي يكون - غالبا - أسلوب التاريخ أو الترجمة ، في النص ، فإن طبيعة الهوامش نفسها تدل على تحقيق علمي لنص آخر ، في الأغلب ، لأنها تستعمل مثلا لتمييز شخصية ما (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٧١) ، أو تحديد مسورة من القرآن (ص ٢٠) ، أو تفسير كلمة (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩) . ويستغل النص الهوامش أيضا ليعطينا معلومات تباين تلك التي في الفصل نفسه (انظر مثلا ص ١٢) - لقد حقق مستجاب نصه الخاص كما لو كان يحقق نصا مغايرا . والأمر هو أن المؤلف يعاكس ، على هذا النحو ، القناع النصي للتاريخ أو للترجمة . ولذلك يختلف استخدام الهوامش عند مستجاب عن استخدامها عند يوسف القعيد أو جمال البساطي على سبيل المثال ، حيث لا تناقض الهوامش القناع النصي بل تتجاوب معه .

(أ) أسباب قتل موسى إقلاديوس والقاء جسده
في تربة الدير .

(ب) أسباب تأخر إسلام عمر بن الخطاب . الخ
(ص ٢٦) .

ولدينا جداول مرقمة أخرى في النص ، كان
يحكى لنا الراوي التوجيهات الخاصة التي تتعلق
بالنص العلاجي مقدما أيها من خلال قائمة
(ص ٥٢ - ٥٣) ، أو نقرأ المحتويات العينية
للممر فنجدها مرتبة أيضا على شكل جدول
(ص ٨٤) .

ونستطيع أن نضيف إلى هذه الخصائص من
التأثير الأدبي خاصية نصية أخرى ليس لها نفس
التأثير ، وهي تصنيف شرح لغوي ، ففي بداية
الفصل الأول نقرأ : « وليس من المؤكد أن يكون
عمر محمد (بكسر الميم الأولى والهاء) قد خرج
من السجن » (ص ٤) . ويقودنا تشكيل كلمة
« محمد » إلى نقطتين تتعلق الأولى باستعمال
طريقة التشكيل ، إذ نجد نفسنا إذا شرح على
يشبه الهوامش في مستوى من مستوياته . ومع
ذلك فإن هذا التفسير العلمي يشل أقدامنا يشل
على النص ، إذ كان من الممكن أن نكتب الكسرتان
تحت الميم والهاء بدل استعمال الشرح اللغوي .
ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من التشكيل
لا يختلف عن التشكيل الذي استخدمه العرب
في الكتب العلمية القديمة ، كالتواميس أو كتب
الطبقات والتراجم والأنساب .

ولكن ما أهمية وجود الهوامش والجداول
والشرح اللغوي وتضائل الحوار ، وما علاقتها
بالرواية ؟ لنبدأ بالهوامش ، أن الهوامش تمثل
عادة طائفة نصية تتعلق بالبحوث العلمية . إذا
تفاهشنا عن مراوغة القارئ أو تردده بين نوعين
أدبيين ، باستغلال تصنيفين عناصر علمية في
الرواية ، فعلينا أن تطرح سؤالا عن الوظيفة
الأدبية لهذه الوسيلة بوصفها عنصرا من عناصر
البناء الروائي . ونستطيع - بالمثل - أن تطرح
سؤالا عن وظيفة البحث العلمي ، أو عن أثره على
القارئ ، خصوصا كمن يتميز عن الرواية . من

المهم - بالقطع - أن تخلق الرواية عالما بديلا ،
يتنفس فيه القارئ ، لكن لكي ينجح هذا الانغماس
فلا بد أن يوجد « إرجاء أو تعطيل في عدم
التصديق » (Suspension of disbelief)
اعتى أنه ينبغي على القارئ أن يفكر في القصة
وليس في الوسائل التي خلق بها المؤلف القصة .
والأمر على العكس من ذلك في الكتاب العلمي ،
إذ أن وسائل صياغة النص لا تقل أهمية عن
مراجعته وصحته لأنها تؤثر . ولكن وجود
الهوامش في رواية يعوق القارئ عن الانغماس
ويضع التدفق اللغوي للقصة ، خصوصا إذا أجه
القارئ إلى نهاية الفصل ليطلع الهوامش .
والحق أن وجود الهوامش يساعد بين القارئ
والقصة ، وينبهه إلى أنه إذا نص مكتوب ، أي
نص مصنوع . والنتيجة الطبيعية لذلك هي
تركيز القارئ على النص أكثر من تركيزه على
الحبكة ، فيصير وجود النص نفسه أكثر مما يصير
قصته الحبكة .

ونستطيع أن نطرح نفس السؤال عن تضائل
الحوار في النص ، وننتهي إلى نفس الملاحظات .
ذلك لأن الحوار يناهنا - عندما نسمعه - إلى عالم
الشخصية الروائي ، فإذا تضائل الحوار تضائل
وعينا بهذا العالم .

وتمثل الجداول حالة مشابهة . إذ تحل محل
الحوار فتبعد القارئ عن الحبكة ، وتنتهك القواعد
القصصية العادية فتعوق تدفق القصة ، وتؤكد
وعى القارئ بوجود النص لتقليل من الاهتمام
بتطور الحكاية . وهذا يحصل مع الشرح اللغوي
الذي يستعمل أيضا لكسر الجسلة بالفصل بين
الفاعل والفعل .

وتبعد هذه الخصائص النصية كلها القارئ عن
القصة كشيء وعيه بالكتابة (écriture) نفسها .
فتلعب دور الحاجز بين القارئ وبين الحكاية .

وليس هذا التباعد مهما بالنسبة إلى القارئ
فحسب بل بالنسبة إلى الرواية بوصفها نوعا
أدبيا . وإذا كانت الرواية - كما قلنا سابقا -
تخلق عالما يتنفس فيه القارئ ، فإن هذا
الانغماس غير متحقق على نحو تقليدي في «ثمان

عبد الحافظ « . أعني أن روايته رواية لا تقوم على الخصائص التقليدية للرواية » .

هذا التباعد القوي لاحتفاء على مستوى العناصر الشكلية تدعمه خصائص معينة على المستوى الكلامي Verbal للنص ، تشبه في ترداد دال لكلمات بأصنافها . ويستخدم مستجاب كلية « قبل » - مثلا - ال حد كبير (انظر للتمثيل ص ٦ ، ٩ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٧٦ ، ٨٣) ، يؤكد حرصه على الفصل بين الراوي والنص ، ليرفع المسؤولية النصية عن الراوي ، ويبعده عن الحدث أو الكلام . وبالتالي يحس القارئ الى درجة ما بعدم اليقين ، فيما يتصل بالأقوال والأحداث ، فيتباعد بدوره عن النص . ويضيف الى هذا التباعد استقلال صيغة المبني للمجهول مع « قبل » ، عوضا عن صيغة المعلوم مع « قالوا » .

واستخدام الفعل المبني كـ « قبل » يمثل وسيلة قصصية . ولكن محمد مستجاب لا يستعمل هذه الوسيلة القصصية فحسب بل يتلاعب بها . لئلا يتهك قواعد السرد الروائي . وعندما تطلب السيدة الجليلة من نعيان « أن يروي لها شيئا » يتوقع القارئ نصا يفسر له الأشياء التي رواها نعيان . لكنه - عوضا عن ذلك - يقرأ :

« بالطبع لم يقص نعيان شيئا عن مقتل أحمد ماهر باشا في البهو الفرعوني الفاصل بين مجلس النواب والشيوخ أئمة توجهه لإعلان الحرب على أدولف هتلر وآخرين ، كما لم يقص شيئا عن اغلاق دكان سليم الخربان ، أو حادث قيسام بخاج زاهر بطلاقة شارب أحد عيالة بحري البلد بعد أن اسقطه واعتل جسده في الشوارع ، أو ما أشيع في القرية من انتواء الشيخ أحمد عبد العبد التخلص من العبادة والقفطان ليرتدي الجاكّة والطربوش تمهيدا للزواج من مصر ، ولا حتى حادث المرأة التي عاشرت قردا في القاهر . لكن نعيان - فيما يعتقد - وبتهيئات من السيدة

نفسها : قص شيئا عن سرقة قلقاس ، وإشعال نار في قصب ؛ ووصف مفصل لعيني ثعلب أو ذئب ، تورم في ساق أم نعيان ، وغرق قارب في بحر يوسف ، وأطول قروص سمك رآه طوال حياته » . (ص ٣٧)

والأمر المهم في هذه القطعة هو التحطيم المتعمد لقواعد السرد ، إذ تصادف - أولا - الأشياء التي لم يقصها نعيان ، على عكس ما نتوقع ، وبالتالي نتعرف على الأشياء التي قصها . ولكن لا نزع أن هذه الأشياء التي لم يروها نعيان مهمة ، يقدمها لنا المؤلف بكلمة « بالطبع » . ولكن الانتهاك لقواعد السرد يتجاوز ذلك ، إذ نلاحظ أن أغلب القطعة تتناول الموضوعات التي لم يقصها بطلنا - يضاف الى ذلك أن الموضوعات نفسها تظهر على نحو غير منتظر دون علاقة واضحة بينها . والفكاهة هي الأثر المصاحب لذلك بالقطع ولكن الفكاهة نفسها - في هذه القطعة - تخدم انتهاك قواعد السرد وتؤكددها . وبعد هذا الانتهاك القاري عن الحكاية ، يضطره الى إدراك وجود راء يختار المعلومات في النص . ويذكر انتهاك القواعد - في الوقت نفسه - القاري بوجود قواعد تقليدية للسرد .

ويتحقق نفس الأثر مع الأحداث المصنفة للحبكة نفسها . حين يذكر وجود نعيان في حمام « السيدة الجليلة » نقرأ : « فزع نعيان أو صرخ ، ضحككت السيدة الجليلة أو صمتت » (ص ٣٦) . والجملتان التي تهنا هي الجملة الأخيرة : « ضحككت السيدة الجليلة أو صمتت » . ذلك لأن هذا المثال البسيط باستعماله عاتين الكلمتين مع « أو » يخلق نوعا من اللا معقول النصي . لأنه من المستحيل أن يوجد الضحك أو الصمت في نفس الوقت ، فهما متضادان فعلا . وتقع جملة « فزع نعيان أو صرخ » في لا معقولة مشابهة . ذلك أن الصراخ يتلو عادة الفزع . وربما يتوقع القارئ كلا الكلمتين أو كليهما مع « و » بينهما وليس « أو » بينهما . ويختلط ضم اليقين النصي في كلا المثالين باللا معقولة ، على المستوى الدلالي

من النص ، ويؤدي الى انكسار الحبكة . كما أن وضع الجملتين على شكل متواز يؤكد التباس تنابع الأحداث ، ويضاعف عدد إمكانات تنابعاتها . وعندما تنظر الى الجملتين معا تلاحظ الملاحظات الفنية التالية معا :

« ١ أو ب »

وتم

« ج أو د »

ولذلك فمن ازالة أربعة تنابعات للأحداث يمكن لها أن تحصل على النحو التالي :

١ - ٢ + ج

٢ - ١ + د

٣ - ب + ج

٤ - ب + د

وهناك ظاهرة مشابهة للأعقوبة . فلو أننا نقرا أن السيدة الجليلة صرخت « صرخة لم يسبق لها أن صرختها منذ مصرع الزوج الثالث أو الأول » (ص ٧٧) ونلاحظ اللا معقولة الموجودة في هذه الجملة من خلال استعمال « أو » مقترنة بوجود « منذ » يضاف الى ذلك ارتفاع درجة عدم التيقن من مصرع الزوج الثالث أو الأول لأن الصرخة المشار اليها مهمة جدا في النص . ونتيجة هذه الدلالة اللا معقولة هي تحطيم تدفق الحكاية ، مرة أخرى ؛ وما يقرن بذلك من حيرة القارئ في ادراك تعاقب الحوادث في القصة .

ومع أننا تكلمنا عن المستوى الدلالي للنص ، وفي الأمثلة الأخيرة عن حوادث معينة في النص إلا أننا لم نفحص هذه الحوادث كجزء من القصة ، أي كجزء من تدفق متناسك للحوادث . لكننا أوضحنا - عرضا عن ذلك - مشاركة هذه

الحوادث مع الخصائص الشكلية في تحطيم القصة . غير أن تدفق الحوادث مميز جدا وهو لا ينفصل عن الخصائص الشكلية للنص .

لنأخذ كمثال أول حكاية دفن عبد الحافظ خميس ، أبي نعمان ، « قيل ان الشمس ظل يدور في أنحاء القرية وافضا التوجه الى منطقة الدفن » (ص ٩) . لكن في النهاية « رضى عبد الحافظ خميس أن يدفع حامليه ومشيميه الى القبرة » (ص ١٠) . وقررت القرية بعد ذلك أن تبني مقاما خاصا للشيخ ، واجتمعت لتنتقله الى هذا المقام الجديد . لكن « تبينت القرية أن بعض الوحوش قد نيشمت فوحة القبر ، وازداد الذعر حينما فوجئوا بالكفن مزقا وعظام الشيخ الجليل ذات اللحم النفاذ الرائحة تملأ ساحة القبر ، واستعاذ الناس بالله واضطربوا » وتركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » (ص ١٠) .

هذا الحادث الذي لا يبدو مهما جدا بالنسبة الى حكاية بطلنا الشخصية هو في الحقيقة ذو أهمية عميقة بالنسبة الى الحبكة برمتها . ماذا يحصل هناك في هذه القصة ؟ تحاول القرية أن تدفن الشيخ ، وبعد هذه المحاولة تقرر أن تبني له مقاما جديدا . لكن بعض الوحوش تهاجم القبر الأصلي وتضطر القرية الى ترك « القبر القديم والمقام الجديد خاويين » .

وإذا قمنا بنية هذه الحكاية أدركنا انها تشتمل على حدث لم ينجح أو لم يتم . وقد قربت عدم اكتمال الحدث على علة خارجية ، أعني علة تقع خارج العملية نفسها ، لأن القرية لم تستطع أن تنقل الشيخ الى مدفنه الجديد بسبب هجوم الوحوش . لقد كان الهجوم عرضيا لكنه أدى الى كسر التطور الطبيعي ، وهو دفن الشيخ في مقامه الجديد . ولكي يفهم القارئ أن الحدث لم يتم في الحقيقة يعلم النص أن الناس « تركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » . بمعنى أن العنقسي الديني لم يتم .

يعني أن طقس الحتان - بالرغم من ابتدائه - لم يتم بسبب حصول شيء خارج عنه - ولا يعطينا الفصل التالي انبعاثا لهذا الطقس المهم بالرغم من عنوانه « فصل في انعام الحتان » .

إذا أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة - أي نقل الشيخ من قبره القديم إلى مقامه الجديد والدفن العلاجي وختان نعمان - وحاولنا أن نستعمل تحليلًا مورفولوجيًا للوظائف الموجودة في هذه القطع النصية ، نلاحظ أن نفس التشكيل البنيوي يتكرر في كل واحد منها ، إذ لدينا في الثلاثة نفس الوظائف :

١ - بداية العملية

٢ - ادخال السبب الخارجي

٣ - عدم اتهام العملية

ونستطيع أن نفسر هذه البنية - في مستوى من مستوياتها - على أنها الانكسار في حكاية طقس . وتكتشف الانكسار في قطعة نصية أخرى . إذ نقرأ في الفصل الأول عن أبي نعمان أن : « جزء من قماش جلبابه » سرق « فاضطر أبو نعمان أن يكمل الجلباب بقماش ذي لون مختلف » (ص ١٤) . وتظل طبيعة الثوب مدمرة ، في هذا المثال ، بالرغم من اكمال الجلباب .

وتدل هذه الأمثلة كلها على عدم اكمال شيء كان من المفروض عليه أن يكون كاملاً ، أو على اكماله عن طريق غير سليم . وتسيطر هذه البنية على الرواية برمتها . في حقيقة الأمر حتى عنوان الكتاب نفسه يشير إلى عدم الاكتمال ، خصوصاً حين يبدأ بحرف الجر « من » الذي يوحى بعدم التمام ، ونقرأ « من التاريخ السري » وليس « التاريخ السري » ؛ وهو إحساس يتبدد لو استعمل المؤلف « الجزء الأول من التاريخ السري » مثلاً .

إن نتيجة هذه الظواهر كلها هي تدمير أشكال الطقوس التي تعطي للحياة مفزاعاً وما يتبع ذلك من تدمير شكل الحياة ، وبالتالي تدمير نظام الأدور وأهميتها . ونستطيع القول أيضاً أن تدمير أشكال الطقوس والحياة على مستوى حبكة النص يتوازى مع الخصائص الشكلية للنص ، إذ نكتشف التدمير في صيغة النص نفسها .

ويبدو هذا الغشيل للطقس بشكل أوضح في المثال التالي . في الفصل السادس « فصل في القبرة الخاوية » ، يتناول النص الدفن العجبي مع « التوجيهات الخاصة » به (ص ٥٢ - ٥٣) . وتدل التوجيهات الأخيرة على أن الشخص الذي لم يختن لا يستطيع أن يساعداً في هذا الدفن . فيبدأ نعمان بتجهيز المربع ويبدأ الدفن . وفي أثناء الطقس خلع نعمان جلبابه كي لا يعوقه عن عملية التمسوية ، وجعلت المرأة التي تعالج تسأله عن عائلته ثم « في صمت مرعوب لفت رأسها حتى استطاعت عيونها الكليية أن تحاصر - في الظلم الكليل - أخذاً نعمان وهيمت :

- اوعى يا ابني تكون مثل متطاهر ؟
(ص ٥٥)

وحين أعلن نعمان أنه فعلاً لم يختن صرخت المرأة وقفزت من المربع وهربت « وصوتها المسوس يلف الكون ويهدم أعالي الشجر ويقلق الموتى ويعذب الملائكة » (ص ٥٦) .

قد تختلف طبيعة هذه الحكاية عن المثال الأول . ولكنها تقوم على نفس البنية التشكيلية . بمعنى أننا نأخذ طقس - الدفن العلاجي - ذلك الذي يتكرر بسبب عرض ، وهو خلع الجلباب .

ويقود مثال الدفن العلاجي إلى مثال آخر يتعلق به نصياً وتشكيلياً ، وهو الحتان . إذ يتناول النص في الفصل السابع « فصل في الحتان » ، ختان نعمان ، الذي يقع بعد الدفن العلاجي . بعد قراءة سور من القرآن والدعاء يستعد عليه المزين لقطع الخلفة عندئذ يسمع صوتاً يسأله :

« الاسطى من أين ؟ » (ص ٦٢)

فيجيب أنه من ديروط . لكن الرجل الغريب أعلن في وضوح احتجاجه على قيام حلاق من قرية أخرى بإجراء ختان في قريتهم ، وأمر القوم أن يترقبوا من انعام الطهارة » (ص ٦٢) . فوقفوا عن الحتان « والقطعة الأولى من خلفة نعمان لا زالت بين يدي أمه الخائفة » (ص ٦٣) .

لدينا في هذه الحالة وقف الحتان بعد بدايته بسببه السؤال الذي طرحه « الرجل الغريب » .

فالظواهر النصية التي فحصناها سابقا قد تنبئك قراءت الرواية نفسها ، وتنبئ القارئ ، الى مستويات الكتابة المختلفة . ويوظف اللعب بتقاليد الرواية ، بوصفها نوعا ، وعلى القارئ بالطبيعة المستوعبة للكتاب وقواعد النوع نفسه . ان كشف القواعد من خلال انكسارها يشكك فيها ويدمرها من حيث هي أشكال تعطي للأدب نظامه . وقد يشتمل الطريق الذي يؤدي الى ذلك استعارة عناصر من نوع آخر ، ويحتوى انتهاكات متعددة لقواعد السرد .

فيصبح القارئ واعيا بقواعد اللغة نفسها من خلال الجمل الالامعولة التي تقدم تحليليا . وتصنع هذه الجمل من الالامة (Signe) شيئا ظاهرا يعوق وظيفتها المرجعية . وتكون الالامة شفيفة في اللغة العادية ، فننظر اليها كدال (Signifiant) نفترض له وظيفة مرجعية فنندرك مدلوله Signifie فقط . لكن القارئ لا يستطيع ان يجد الدلالة بسهولة في الجمل الالامعولة ، فيجد نفسه - مرة أخرى - ازاء العلامة التي أصبحت غير شفيفة . ويزداد وعينا بما أسماه دي سوسير (De Saussure) اعتبارية العلامة . (L'arbitraire du Signe) حيث لا تتحدد الوظيفة المرجعية للعلامة . ويجرد الإدراك الاعتباري للعلامة اللغة من قوتها شبه السحرية ويفقد دورها الطبيعي بوصفها حاملة دلالة .

وتشير هذه الخصائص النصية برمتها الى ابداع روائي ، يفترض برؤية فنية باللغة المدانة . نستطيع ان نزعج أن رواية محمد مستجاب - بالقياس الى الأدب العالمي - تجاوز الحدود التي تعودنا عليها في الرواية ، لا أقصد بذلك تحقق كل هذه الخصائص لأول مرة في الأدب العالمي أو في الأدب العربي ، لكن طريقة استخدامها عند مستجاب تمثل ابداعا بالفعل . وليس الالامعولة جديدا بالطبع في الأدب العربي ، فهو موجود في مسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » ، على سبيل المثال . لكن طبيعة الالامعولة عند عبد الصبور تؤدي الى موقف فلسفي متأسف . بينما تقوم الالامعولة - عند مستجاب - على تدمير أشكال الإدراك نفسها .

يضاف الى ذلك ما في الرواية من جو عام ، يستطيع أن يلاحظه أي قارئ ، وأحداث قريبة يعبر بها نفس مستجاب عن لهجة جديدة في الأدب العربي . صحيح أن هذا الجو كان موجودا الى حد ما عند مؤلفين ، في لغات أخرى ، كالكاتب الألماني جونتر جراس لكن محمد مستجاب أقرب الى الكاتب الياباني « دي كينزابورو » خصوصا استقلاله الجروتسك واللامعولة والعادات الجنسية الغريبة .

ومع ذلك يختلف محمد مستجاب ، عن كلا هذين الكاتبين ، بما يضيفه الى استقلال هذه الخصائص من تدمير للشكل الروائي . والمنهج الذي يستخدمه لا يشمل على إسقاط شكل ما والاستعاضة عنه بشكل آخر ، كما يفعل الكاتب الفرنسي الآن روب - جرييه (Alain Robe Grillet) مثلا . بل يضع مستجاب كتابته وسط أشكال أدبية مختلفة ، لا تجتمع عادة معا .

ولذلك تخلق رواية « من التاريخ السري » لنعمان عبد الحافظ ، نوعا من « المينية » الأدبية تحررها من أسر النوع الأدبي نفسه . فقد حقق مستجاب ذلك بخلق تجارب ضمنى في نصه (Intertextuality) ، وذلك باستعمال مواد هي نفسها مفهومة وواضحة تماما ، كالعناصر الشكلية والتدخلات النصية التي ذكرناها . ولا يتحدى النص القارئ لهذا السبب ، حتى القارئ السريع يجد فيه بغيته - وبناء على ذلك فليس من الضروري أن يكون النص غامضا لكي يكون حديثا أو ابداعيا . ولقد ساعد على ذلك أن محمد مستجاب قد سلك طريقا عربيا في هذا الكتاب ، بأحيائه شخصيات وظروفا مصرية . فضلا عن استغلاله العناصر العلمية للكتابة العربية ، كالشرح اللغوي مثلا .

لذلك تمثل رواية « من التاريخ السري » لنعمان عبد الحافظ ، لمحمد مستجاب خطوة جديدة في ميدان الرواية والمدانة .

القاهرة : د . فتوى ماطي - دوجلاس

من الشعر المشهور :

إلى أن أُنشئهم ذلك العهد الذهبي
أبها طائر اليمون لها من الأرض التي تحط فوقها
نوح وكأنها مكان أن يرى مسجور
حظي بأن يكون لك ذكرا .

(١)

الكوكو

للشاعر وردودورد

أبها الوافد الطروب لها قد سمعت
إني أحبك فأنتج
أبها الكوكو اهل لي أن أحبك طائرا
أم صوتا يوح
عندما أستلقي في الشب
أسمع هناك الزموج
وكأنه ينقل من قل إلى قل
متدليا قصبا .
تواوي النور والرحم غداؤك

(٢)

الترجس المائي

كنت أقوم وحيدا كلمة تسبح نالها فوق الوديان والشلال
ولقاءه إلى جانب النخلة تمت الشجر
رأيت حشدا ، رأيت جماعة من الترجس الذهبي
رقيقة نفس في النسيم
محملة كالبوم التي تعبر ، وتلأل في الجمر
فقد نالها جماعة فطايح في حطالة من نهاية
عشيرة لها في راحة ، تلمس رموسها في رقص
مغمم بأشياءها .

لقد رقصت إلى حواريها الأمواج ولكنها ربت الوج
الطروب .
ولم يكن شاعر إلا أن يتل بهجة
في مثل تلك المصحبة المرح
وحملت أحدهم وأحدهم ، ونكس لم أك أدرك
أي تروة قد جعلها ذلك النظر إلى حسي .
وعندما أستلقي على الفراش أعلل أو متأملا ،
كم من مرة يبدو فيرق أمام تلك العين الداخلية التي
هي سمة الوحدة .
وعندئذ يفيض قلبي بالسرور ، وأرقص مع الترجس المائي
محملة بهجة العفة

ولكنك تعيد إلى نفسي حديث الساعات طائرا
أعلا أعلل أعلى الرب يا حبيب الربيع
وحسبي الآن لا أحبك طائرا ، بل شعرا لا يرى
أصوتك صوتا ، أصوتك مرأ
ذلك الذي كنت أسمع في أيام جداتي .
ذلك النداء الذي جعلني أنظر مثلثا ككل حبيب
إلى المشب والشجر والسماء .
ولكنكم جئت في الدباب والسهول الخطير أنتم
ولكنكم طفت أعللا ، طفت رغبة ،
تروق لها العن ولا ترى .
وما زلت أستطيع أن أسمع إليك
أستلقي على السهل وأصلي

من الشعر المنثور الى قصيدة الشعر

بقلم استاميل حسامود



حققت صحاحات القرن العشرين يد « الشعر المنثور » ، هذا الشعر القلق المتقطع الذي لا يتم له ولا وزن ... ولقد اُعتبرت ناعمة من حين الاخيلة القرية ، فحسبوا ان « القريض - الشعر » مثلا هو في اطلاق العاطفة من قيود الوزن والقوافي ... على ان القريض هذا نوع في الشعر لم تعرفه العربية ، له غنة المترجما ما لشعر الملوك ومن المكانة والوضع ...

كذلك تميز هذا القرن في مطالمة بأنه قرن التجديد في جميع المجالات فالتقنون نطمت سبلها بالشكال جالوفة كانت والمثقف زهد في اكتناء امرار التكنولوجيا العلمية ... كما تميز ايضا بالسمي لان يكون الانسان فيه حرا يعرض كيف تشاء الشعر البشري في البلاد العربية وتوسع وعرضه ... بان عودة الى بدايات هذا لقرن تريبا ان الشعراء العرب تآكروا بحركات الشعر الاوروي بحكم دواصهم للفت الاجنبية وشيوع الترجمة واسلمها كما هو معروف لدينا ونقلهم لاكثر الصفات الاجنبية « انكليزية فرنسية روسية انكليزية امريكية وغير ذلك » الى اللغة العربية الا ان المؤثر المباشر كان الشعر الفرنسي وحركته عبر قرنين ماضين فقد نشأت حركة الشعر الحر في فرنسا منذ زمن ابيد من القرنين التاسع عشر والثامن عشر ولكنها لم تحقق هدفها الا في الربع الاخير من القرن الماضي التاسع عشر اي في عهد الذهب الرمزي . اذ ذلك اصبح « البيت » المنحدر اداة شائعة للتعبير ولكن الشعر الحر هذا كان وليد الشعر المنثور عندهم الذي سبقه ومهد له النثر الشعري وقد توقفت هذه المسألة منذ القرن الثامن عشر ولكن دون ان يصل المناقشون الى حل وطيد ...

يبد ان ثمة مقولات سابقة للعصر تؤكد ان هناك شعرا جيلا دون ابيات كما ان هناك ابياتا جيدة (النظم تخلو من الشاعرية) (الاب دي بوس ١٧١٩ فرنسا) هنا نجد ان ثمة فصلا بين مفهوم الشعر والنظم وقد تسائل جان جاك روسو بما معناه كيف يصبح الانسان شاعرا وهو يكتب النثر ؟

الا ان روسو استطاع ان يضع في اسلوبه النثري

اداء شعرة كذلك شاتوبريان وضع في مذكرات من وراء القبر روحا شعرة غنائية مما جعلها تنساب في نثر موسيقى رشيح الايقاع بكاد يؤلف قصيدة من الشعر المنثور حتى قيل ان افضل الشعراء الفنتيين هم كبار الابداء النثريين مقولة اخرى توضح ان الشعر المنثور لم يظهر حقبا في فرنسا الا في عصر الرومانسية ولكن اذا كان الشعر المنثور قد نتج من ثورة ضد قوانين العروض التقليدية الشديدة الصرامة فقد كان عليه ان يخضع بدوره لبعض القواعد فهو يخضع وجود تركيب وتنظيم ووحدة وضوية وترجيح لمبارت يمينها وتجنيس لفظي مما يميزه عن النثر ويسر خصائص هذا الفن الجديد توشى الابداء ... ولذا نجد ان الشعر المنثور بدأ بدوان للشاعر « الوريون برتران » الذي ابتكر فيه هذا اللون من اوان الادب قصيدة « ضو ، القمر » التي تتألف من ستة مقاطع لا يتجاوز كل منها سطرين او ثلاثة في ديوان برتران اوجت ل « بودلير » بكتابة تصائد ثرية صفة ألوت بالشاعر « رامبو » فكتب فصل في الحميم ، وبعد ذلك اعين الوريون وتجسوا ذو حدود الشعر المنثور او القصيدة النثرية فامسوا البحر لا على اساس القطع بل على اساس النثر ، الايقاع ...

لان حرية الشاعر هي الالهة والشاعر عليه ان يصنع انقام سطره الشعري كما يشاء وكذلك ايقاعه الخاص ولكن يبدو ان هذه التجربة فشلت « فترلين » الذي تار على القافية خشي على قريته من هذه الجراءة الا ان الشعراء استمضوا عن القافية بالاكثار من الجناس بين الكلمات باستعادة حروف بعضها من لفظة الى لفظة ، وقد تفتت « هنري دي ريشيه » وغيره في ابتكار الاشكال الجديد للظهور بمظهر عصري ...

الا انهم علوا الى جانب النظم الفني الموزون ناهيك عن تكلف الشعراء باستخدام النادر من الالفاظ واصطلاحا القريب في اللغة ... الا ان بعض الشعراء - قبل الحرب الكونية الاولى - ١٩١٤ ابتكروا الشكل التكميبي منسجل التصوير التكميبي فراح الشاعر بجيوم ايرلنبر ينظ شعرا تكمييا وقصيدته التي عنوانها « منطقة » الدليل فقد عبت بالكان والزمان فيها دون قيد بالتسلسل الطبيعي للمشهد ودون وجود وقت في المسافات الجسدية فكانت العلية عمالية شريط سينمائي عقلي وان العهود جميعهم قد تحولت الى الحاضر خلال افعال مشاوعة ورمبو قال انما اتا هو آخر ... وكان التكرار في القصائد بين مقطع وآخر يضفي على القطعة شيئا من مظاهر الانسجام - الدعاء - وانظ الشعر شكل « نثر مرثل » كما عند بوب كلوديل الذي كان قد من الايمان قلبه فانظ شعر سورة الصلاة ...

كذلك تجلى فيما بعد هذا النثر المرتل عند سان جو. بيرس ولكن كلوديل الذي استكه شعر ورمبو في فصل في الحميم لبار قبيل الحرب الاولى على آلية النظم ورسميات الشعر فاطلق حرية الشاعر واصبح يعتمد علم

المطلق الفكرة أو الصورة وليس وحدة البيت وعلى الشاعر أن يكون حر الحركة وأن يجد بنفسه أيقاعه الخاص ولغة بحره ... الشعر هو اللغة البشرية وقد امتدت إلى أيقاعها الخاص .

وستان جون بيرس الذي برز في الشعر الفرنسي في الأربعينات كشاعر نائي وحيز على جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٠ يعتبر رائدا في الشعر النثوري فقد جاء نثره وهو يحمل في جملة وسطوره انشاما لائقا في لغة العلم والتخصص ويربط عناصر التعبير بشكل لا يتوقفه الخلق ... وهكذا بعد ترتيب العالم خورج أي مكان معين وأي زمان محدود ومع بيرس وقد فكبور سيجالين ولمره لاعادة الشعر إلى منابعه الأولى الشعر المختلط بطوقس اتقدس من خلال هذا الترتيب شبه العقول لتتقلات الشعر الحر النثوري في مدونة اقرب لرنا وعركة مطوره يمكن أن نغفل إلى الشعر النثوري في اللغة العربية والذي خفف له واحتفل به أكثر من شاعر في العشر الأولى والثانية من القرن العشرين في بعض أقطار الوطن العربي ... ولعل عدوى هذا النوع من البوح قد تسرب إلى الشعر العربي الحديث عبر منظور النهضة الفكرية الحديثة العربية فحاول بعض الشعراء وحتى المتقدمين منهم الكتابة بهذا النوع من « الشعر الحر » الذي لا وزن له ولا قافية ... مع أنه في أصله يشجب على شعر التفعيلة الذي يحترم الإيقاع كحد أدنى في منظومه الشعرية ... ولعل شعر التفعيلة العربي جاء أليفا غير تأثر الشعراء العرب بالشعراء الفرنسيين والاكليزي ...

ولكن قصيدة النثر عند الفرنسيين هي قصيدة لا تخطو من الإيقاع ولا كانت حالتها الشكل الهيكلي شبيهة بالمقافة إلى حد ما فاته من المقروض أن تكون « مرقة » موسقة وهي كذلك إلا أن عدم انضباطها في قيود صارمة وديري وقافية جعلها تكتسح النظام وتجرف العقل بالخيال والانضباط بالمقوض وإن أهم ما يميزها عن اختها الموزونة هو عدم انضباط الشاعر فيها ليد أو نمرلج ... لقد نهل الشعر النثوري أو النثر الشعري العربي من ينابيع الأدب الغربي في العصر الحديث كذلك واكب جميع تطورات الحركات الشعرية في اتجاه المعاصرة والتجديد كذلك نرى أن المحاولات الشعرية العربية الأخرى في هذا الاتجاه أخذت تدخل في أعمال الشعراء الأدبية فكتب أمين الريحاني وجبران خليل جبران ... الشعر النثوري وهو النوع الذي مهد له الشعر المرسل الحر في الغرب وأفرد له أصحاب الدوريات ورؤساء تحريرها جيزا لائقا في صدقهم ونشاطهم الأدبية والفكرية ... ولكن كيف كان يكتب هذا الشعر ... سؤال لا بد منه ولكن الإجابة عليه قد تحتاج إلى حجم كتاب عديد الصفحات ولكن باختصار نقول بأن هذا النوع خالبا من الوزن والموسيقى خلا تماما أي أن الشعر النثوري العربي لا يعتمد أبدا على الأوزان الخليلية أو أية أوزان أخرى فله مجرد نثر مكثف موضوع على الأسطر بشكل لائق ونثي وهو اليوم شبيه بذلك أي

أن الجملة الشعرية فيه هي في الأصل مثبورة تنتهي بانتهاء السطر وتنتهي سياليتها المصيبة القوية بانتهاء الفكرة أو الصورة وكانت تعيقها أي الجملة في دائرتها الضرورية البلاغية والجمال البلاغية أحيانا وكثيرا ما كانت تعيد حركتها الفنية صرامة التركيبات النحوية أو الصرفية إلى جانب انفتاحها على جروف الرومانسية الجريئة إلا أن الوضوح الذي كان يشغلها والتكلم لا زال من المقنونة النثرية هو أنها كانت تحمل في أيمانها مواضيع عادية أحيانا تتجلى في وحدة القطعة وحدة الموضوع وحدة الصورة الإوطرة في الفكرة الواعظية التي كانت تنحو في اتجاهها عقلية الشعراء خلال المرحلة الأولى من عصر النهضة العربية .

كان الشعر النثوري غير هياك ينشر على صفحات الدوريات ... واتنا نجد أن أحد المجلات محافظة على القديم والخطيل بالنسبة للشعر والكتابة الشعرية وأقراها تمصيا للقصيدة التقليدية هي مجلة « الرسالة » من ١٩٢٧ - ١٩٢٩ وليس التحرير أحمد حسن الزيات القاهرة القطر العربي المصري - كانت هذه المجلة - وبعبارة إنشائية - أحمد أمين - يورد الشعر النثوري العربي أو النثر الفني جيزا جيلا وتحفل به شأنا شأن باقي الدوريات الأكثر اعتدالا بالنسبة للتجديد .

كالتعطيل مصر - الإنسانية - دمشق - في الثلاثينات فكان المسؤولون والمثقفين على الدوريات والمؤسسات الثقافية كذلك أرادوا أن يكون الشعر والنثر ملتحمين جنائسين متعاطفين ... يمكن العودة إلى كتاب أوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي لتطس مدى صحة هذا التحالف أو المعارضة مع أن الرافعي لم يسم شعرا مثبورا لتعصبة للتقدم الشعري .

وما دام الشعر الحديث جاء كتعبير دقيق لآزمات الشعور في الواقع فهو من طرف يرفض العالم أو هو يختبره ومن طرف يعمل لاقتناح العالم الخارجي فهو بالضرورة الحضارية لا بد له من البحث عن أشكال جديدة ليكتب فيها مخاضه بدل حبه في أشكال سابقة ولما كانت الحرية هي هم الإنسان في العصر الحديث فإن شاعر العشرينات يمد أن توضح له بعض معالم الطريق الشعري الحديث لجا إلى أشكال شتى جديدة كانت تدفعه إليها لوائيم العصر ومبتكراته ومواقفه فكانت مجموعات جبران النثرية « دمنة » وإبشامة وغيرها « ومجموعات نثرية أخرى ظهرت في العشرينات نذكر منها « نسمات وزواجح لنقولا يوسف الإسكندرية » وفي أول الثلاثينات « الظلمة لعللي فاسر حلب » وكتابات « بدیع فريد سوح في مجلة الانشائية عام ١٩٢٤ » وهو من حصص حتى أننا نجد تعبيرا صيلا « في زيادة » الكتابة المسبورة تضع النثر بمصاف الشعر ولعلها ياحت بهذا التعبير كدغم الشعر النثوري الذي بذلت زواهره الجيدة في بعض الأعمال الأدبية نمو وتتسلى فقد كتبت من في كتابها « المحال » عام

١٩٢٥ مائلي :

وما اشترى الا شعر اقلت من اتيسة الوزن ابشقة
غير انه لا يكون مرضيا الا اذا خضع لتوايس الانشاء بها
فيها من توازن الحمل وموسيقا الالفاظ ومرد الافكار
سلامة وسلاحة فالشعر اذن شعر حر ويتسنى لكل
كاتب ان يكون شاعرا في نثره .

١ - ان هذا الكلام لي عبارة عن دعوة جريئة للتعبير
المتثور وفي باطنه تكريس هام لهذا اللون من الادب الجديد
وان يسلك في ظاهره تدعيما لنثر الجيد الذي تمنسه
الكتابة او تطمح اليه .

لقد استجاب الشعر المتثور بفضله الكثير من الشعراء
والكتاب نها هو خيل هنلاوي ينشر في مجلة الرسالة
القاهرة المجلد ١٧ أغسطس ١٩٣٦ مقطوعة « لحر
القبرة » تحت عنوان كبير من الشعر المتثور وايضا شاعري
من دمشق في مجلة الاسقية دمشق ومرداد الشطي دمشق
في مجلة « للتشوف » بيروت المجلد ١٩٤ في ٢٧ آذار
١٩٣٩ - المجلد الخامس بالتهنئة الثقافية في سورية - «
و « يعقوب شبيب في مصر الفتنة » و « محمد حسن
عواد - في العجائب السودبة » وغيرهم . . بحيث كانت
المقطوعات الشعرية النثرية تهتم في مضمونها بالوصف
لبعض مشاهد الطبيعة مزودة بهيمات النفس والذكرى
والاسى ، اي كان الجرح فيها ذاتيا وكثيرا ما كانت تهتم
بالفردية والروى الذاتية بـ « والرومانسية المفردة
» . ثم السرد القوي والتأكيد على الصور البلاغية في
الاكثر من العاصم والبطاق والتشبيهات . . ولكنها من
جانب اخر كانت عاجزة عن اللحاق بالقصيدة الخيلية
وشيوخها العربي .

كانت المقطوعة كثرثرة خاضعة لقوالب القصيدة
الاجنية المترجمة إلى العربية ، ولكنها في الوقت نفسه
كانت تؤكد وجودها وتعلن عنه بين الكلية والقيمة ممارسها
من بلع حلا جيدا من الوعي الثقافي والادبي ، وامنك خيالا
وتأبى يستطيع به التعبير او عبءه عن همومه الفردية « مد
ان الشعر المتثور هذا ظل يراوح في مكانه خلال المرحلة
الاولى التي نشأ فيها كرون من الوان الادب مقبول الى حد
ما تستقبله القلوب ولكن في كثير من النحط ، ولكن
هذا النوع من الفن الادبي قوي ، وجرى نسج العجا في
شراييه ووقف بقامته الواضحة بدءا من اواخر الأربعينات
واوائل الخمسينات فوسعت له الدوريات امكنه بارزه على
صفحاتها وشجعت على نشره نظرا لدخوله حيز الواقع
وابتكراه قنونا كتابية يشر بالحدادة ، على رأس تلك
المجلات كانت الادب منشأ البير اديب فمئذ صفورها
في اول العام ١٩٤٢ اخفكت تبنى بالشعر المتثور عذبة فائقة
وتشر منه اجوده واعلاء مستوى ؛ ولعل اختصار
منشأ البير ادب رولعه وهو الشاعر الكبر المتقف
المرود في المكسك اعاد الى مصر فليان حفزه لان بعثي
بالشعر المتثور وله محبرة شعرية نثرية بعنوان لن عالم

١٩٥٢ فيكون البير اذن رائدا من رواد هذا اللون في الادب
العربي المعاصر ، والذي اشتهر بالشعر الطلق واطلق عليه
بعض النقاد العرب اسما آخر هو الشعر الرمزي لان هؤلاء
لمسوا فيه عبادة وتميرا لم بالنوعيات بالشعر العمودي او
الموشح ، وينظم في غالب الاحيان مخرجاتا من القوافي والازدان
وهو لا يعتمد في تعبيره قولا دائريا بين ذاتين ، وانما عبارة
من خواطر متباعدة حول الكائنات والظواهر مرسله متشعب بها
هذه الذات الواحدة في عالمها اللاشعوري .
لقد احتل الادباء من مختلف البيئات والتوجهات
والمدارس بـ « لن » واستقبلوه بمواسم لاقحة واكثر انتقاد
والعصبيات من الكتابة جرحها مرجحين لا بصفتها شراا
مجموعة مقالات او غير ذلك وانما تكونها شعرا طلقا وومريا
حتى ان اشد النقاد والشعراء حساسة للعمودي الخليلي
تفضلوا وكبوا عن مجموعة « لن » وصنفوها في دائرة
الشعر الحر . .

ان الشعر المتثور الى هت اكتسب صلة الشعر ودخل
في طقسه ان لم يكن دخل جثوده الكلية بعد ، على العموم
أخذ مجموعة الشعر اكثر من المجموعات الشعرية انثوية
على الساحة الادبية ، تذكر منها على سبيل العرض هنا
بروت وعود الدكتور داهش والنسيب الثالث لثريا عبد
الفتاح ملحق ونمالات لياس حليل زحريا وكتابات فؤاد
سليمان وسيد حموي في لبنان ، لكن لبنان كان بصورة
للشعر القوي كرس اديبه جل اعمالهم نه على مر الايام
منذ فجر النهضة القوية ، شاركه النظر العربي السوري
بعض المجموعات اشعره النثرية لاغاني القبه لخير الدين
الاسدي حلب عام ١٩٥٠ راعان يوحية لسليمان عواد
وبعض كتاباته في الدوريات اللبنانية والسورية اواخر
الاربعينات الذي اصدر كآبة والتسكع والمطر في اول
الستينات وكان تبلا نشر مقطوعاته النثرية مع اسعواد
اواخر الاربعينات وحزن في شوه الشعر للشاعر محمد
المفرط وأوراق جريمة لياس افضل واشيل مذبذبة
لصالح دورش وغيرها . . ان ومن خلال تملنا في انتاجات
الخمسينات واولال الستينات الادبية فبما يتعلق بالشعر
المتثور نرى ان القطعة لم تعد تستعصي التكلف والرد
والشاعر الكلية وبالتالي الصور الدمية ، وانما احذت
ترقى الى مستوى الشعر أبسط ومقا ولما ومضجونا
اصبحت تحاذي القصيدة بمفهومها الثقافي العلمي والبيوي
في معالحتها لمعوم الانسان العربي المعاصر . . وادخل
الشعراء في جسدنا دما حارا جديدا فاصبحت القطعة
الشعرية منتعزة ثلاثي في وسعها على اسطر طقس الشعر
وتدخل في امصابه لم تعد الكتابة في المقطوعة النثرية مجرد
كلام وتحرير وقولة ، وانما بدأت تتخلل الى داخل
الاشياء ترى العالم الخارجى من الداخل ، وانعبرت الكلمة
رمزا اكثر من معنى والنشعر والناثو حطبا اكثر من مس
تحملة في الانعنان لم زادج بينها وبين شقيقتها طبا للنثر
والزخم والانسجام ، وتوع من الإيقاع البغي لآخر الكلمة

أو الجملة لم يعتمد عن التقريبية ولما إلى المفاجأة والسفوحية السود ليوقف حساسية القارئ ، وليسمح في مناخ شعري إنساني يحمله إلى عالم سحري موعود .

لقد حس القارئ العربي أنه أمام نوع أدبي جديد يحمل تعابير هي أقرب إلى الشعرية منها إلى النثرية ، في هو نوع غني يدين على تجربة إنسانية حية ، محفة ، في اتجاه اكتشافات جديدة الوجود في وحدة ماطلة منحركة ، لكن شكلها البائني ظل في طرف النثر ، يقول « أدونيس » :

« إن النثر كما يملأه هؤلاء شعراء قصيدة النثر ،

إنما هو نثر آخر ما زال ينتظر الناقد البصير الخلاق الذي يكشف لنا من أسسه الفنية ، وإداته الجمالية ، وإذا كان بعضهم يقول ، بأسرار ، أنه ليس شجراً ، فمن الممكن القول بأنهم نفس ، أنه كذلك ليس شجراً ، وإنما هو نوع كثيف جديد . . . ولكن « قصيدة النثر العربية » التي ظهرت بعد الخمسينات مع الشعر الحر الحديث ، التفعيلي الترنيمي ، مراقبة لمركات النحور الوطني والقمي في اتجاه التحرر والتحول إلى الديمقراطية إن صححت ، أملت في ذاتها ، وقف مكتشفة ، بالضرورة التطورية ،

والضرورة الزمنية المستقبلية ، الحس الإنساني وطموح الإنسان إلى الارتقاء بالكاره وأحاسيسه وإقامة جدلية التواصل والبناء لخير مجموع ضمن مقومات جمالية جديدة ، ومقومات فكرية بمستوى إنساني يتلاقى ويتكامل الحياة المتقدمة نحو تنميطات جديدة في أسسها الاجتماعية من جهة ، والتركيبة البني من جهة ثانية .

لقد تطور مفهوم « النثر النثوري » إلى « قصيدة النثر » وتؤكد على كلمة « قصيدة » بالذات عبر التسميات والتسميات بانتهاء الحداثة ، وقدم الشعراء جهدهم الشكور الثنائي وغير الثنائي في عملية تأهيل هذه القصيدة لسوا أرواحها الأدبية ، ولهذا نذكر من هؤلاء الشعراء على سبيل العرض : علي أحمد سعيد (أدونيس) ، أنسي الحاج ، وجماعة مجلة شعر المحتجة ، وفتح المصري ، حامد بلوخرن ، سليمان مراد ، محمد الماغوط ، شيبه صالح ، أمل جراح ، ياسين رئاسية ، نوري الجراح ، عائشة أرناؤوط ، مصطفى النحر ، صابر عيسى الماغوط ، أسعد البجوري ، وفق خنسة ، علي عبد الكريم ، وياض الصالح ، حين ، محمد عمران « في كتابه الملاحية » بشير عبد الحيد « في المنحرفات » وإسماعيل عامود . ولكن هل وصلت « قصيدة النثر » إلى المكان الذي يجب أن تعف فيه على أنها بالتفعل جوهر شعر يمكن الناس عاينه والإنطلاق منه للكتابة الشعرية العربية ؟! الجواب ، هو أنه حتى الآن لا تزال هذه القصيدة في طور النحر ولو أنها في مضمرها تحبب الفكر التقدمي العربي ، يقول الشاعر أدونيس في آخر كتاباته حول النثر الشعري : « لا أباغ إذا قلت أن في هذا النثر الشعري شعراً لا بضاعه إلا القليل مما تعرفه من الوزن . بل أن ثمة نماذج من هذا النثر هي غني يجب من الآن فصاعداً أن تكون منطلقاً

للكتابة الشعرية العربية ، وبما لذلك أرى أن الوزن الشعري لا يمثل وحدة الشعرية العربية ، وعالها ، وأنه لا بد ، للكشف من هذين وممرتهما بحق من دراسة النثر الأدبي أبغ وعنا تحضرنى ذكرى قراءة فصل من كتاب « الإيكة والقصون » لأبي العلاء المعري وهو في شكله وحتى بمضمونه قريب . من « النثر الشعري » ابتكر فيه المعري فنا جديداً في النثر يشبه التلميط في الشعر أي الذي تنوع فيه التواقي ويلتزم قافية معينة في نهايات التلميط ، فهل هذا الذي ابتكره من فن كثيف في « قصيدة النثر » نقرأ ما ترون في مجموع الشعر العربي في عصرنا الزاهر والمستقبلي ؟! وهل هذا لولود الجديد يعني لنا القومية الخالدة ، أم أنه يرقدها . . وبالتالي ، هل يرجع القصيدة الخالية من اللزج . .

امتد . . ومعهم كثيرون . . أن العلماء للقصيدة النثرية ، يجب أن لا يكون ، إلا انهما بالجناف والتخط وعدم القابلية للتطور ومواكبة حصارات العالم . .

عن جريدة تشرين دمشق إسماعيل عامود



شعر بين مجلة الأديب :	
البحر	٢٠٠ نص
الكويت	٤٠٠ نص
أبو ظبي	٠٠ درهم
تونس	٠٠ درهم
قطر	٠٠ ريال
البحرين	٥٠٠ نص
الاردن	٢٠٠ نص
السعودية	٠٠ ريال
اليمن	٠٠ ريال
عمان	٥٠٠ نص
مصر	٢٠٠ جنيه
ليبيا	٤٠٠ درهم
فلسطين	٤٠٠ جنيه
المغرب	٠٠ درهم

من:

استغلال ونهبيد: انطولوجيا النثر العربي صوب قصيدة النثر

مختارات من الجاهلية حتى اليوم.

مع دراسة تفصيلية لفهوم النثر الشعري ولقصيدة النثر.



لا نملك منه من التصريح بعد بضع جمل به الخ
الضرائب الاكوان بالقمياج، وشرقت الاعيان بالارواح، وتجلت
اسوار العلق فيها بين الاقتراح والارتياح، وثابتت القوس على
بعد الديار بما تتخلله فيه اللواء على قرب الزار، وثبتت على
التنشرين حوائك الابصار، والتفت في الضيق سوانح الاقتدار
والإتكاف، وبقيت لصاحب الشوق: مع وآباء، وغيب غلباً، وبقيت
لصاحب الوجه، به ثعباً، أو مع كعباً... الخ الخ الخ

"النثر الشعري ليس قصيدة النثر، على حد قول أحد أساتذنا في
القرن العشرين ماكس جاكوب في كتابه الشهير "كتاب الزكرك". وإن
كنا ملتفتين على أن النثر الشعري يعود بالضرورة، في كل لغة،
المنحى الجمالي للصور فسيحة النثر وتركيزها على ضرورة الاهتمام
بإيقاع خلفي متواتر للجملة (١) على أن قصيدة النثر لا تنحصر
في هذا النمط الجمالي أو في تلك الهيئة الشكلية، وإنما في
جوهرها الأساسي الموجه إلى تلك مواضع

Brieveté - Intensité - Grammaire

إيجاز - كثرة - جفاف

حق أن التوتر ينطوي على الكثافة والحدة، لكن للمرح هذه المبادئ
التي انحصرت عموماً في انطولوجيا قصيدة النثر
التي تقومها سنة ١٩٤٦، نلاحظ أن شستون بمعارف بشر فارس
علما ويقع ظهوره نوع من القصة القصيرة دون أن يدري أنه كان
يلخص مفهوم قصيدة النثر، وهو الذي تجرأ على اقتراح الشعر
المرسل Free Verse في الثلاثينات

أن ما يميز قصيدة النثر عن جلّ الأجناس الأدبية الأخرى هو
اعتمادها على الاختصار، أي العرض عن كثرة من جفوة السرد
وبالتالي من الضبابية والاعتراق اللغوي المحسوس بالمرونة، ذلك أن
"ما لبثت حادثة لغة" في واقع جزائري (يوريه جتا معنى Grammaire)،
"عبارة صائغة، شعور قد وبخر: مع إلتفات التبيين اللطيف طوبها
أن ثوب الخافرة وأن تسفل باله، وما بها حاجة إلى حيلة متحصلة
السطح بل شائكة أن تكون جسدت تتلاقح حيث الاقتراح العاقر
الهابط المستقيم المتكسر، لا تحبسه خطا ملطفا في لعن الشاعر"
فمدار قصيدة النثر، إذأ، سره القصصي ليس له أية علاقة بقوانين

تعمل معظم الدراسات اللغوية الحالية حول قصيدة النثر، إضافة
الاستمرار الشعري إلى عدد من نصوص كتبت كثير وليس كقصيدة
نثر، بلية لطلاع القارئ على ضرورة اقتراح قراءة جديدة لتراث
للقائض والوحي العام الذي لم ير التراث إلا كملامة لكتلة ذاتي
شبه الآخر، لا معنى هذا الآخر لاكتشاف ما هو ساري للقول من
نصوص مطبوعة في هذا التراث الذي رغم أنه يتجهج به فهو على
جهد كامل به: بمؤارة أخرى، فبحر للغة جديدة تتصل من خلالها
إلى مفهوم التراث العربي من عدد من النصوص يمكن تقديمه
كتمهيد لقصيدة النثر، ومن ثم نضعه إلى نماذج كتبت: في قرنتنا
هذا، كقصائد نثر أو شعر مثبور، ولكننا هذه ترمي إلى شيء،
يقطف كلاً مع ما يرمي إليه بعض العوام الذين يملكون إيهاماً كل
معالم التطور الخاص في لظلال التراث العربي لرغبا، لمصلحة
شعرية تتم عن جهد مطبق يفهم العادة وما تنتج خبراً من
الشكل قصير نفاذ، والتطور الاجتماعي كقصيدة النثر مثلاً،
وبالتالي يتحولون إلى كاتبة على تراث العربية نفسه بقراء تم
السلفية هذه، والصوب لهذا، عكس مؤلداً، وحيناً أنه لا يمكن
الانطلاق أي نص من كتابات التوحدي مثلاً، وتنبهه كقصيدة نثر،
أو حتى نثر شعري، بلنا يمكن العكس، لدى أين حزم، في "لحن
العصاة" مثلاً، على ما يمكن أن يجلنا اعتبار قصيدة نثر وعلى
بالفهوم المعاصر لها

كتبه بين يدي أبي الفتح والذي رحبته الله، وقد أمرني
بكتاب أكتبه، إلا لحد علي جارية كذا لكاف بها، فلم أكتب
نفسى زعمت الكتاب عن يدي وباندرت ضموها، ورويت أبي،
ولكن أنه عرض لي ماريش، ثم راجعني عاقي، فمضت
وجهي، ثم عدت، واعتبرت يله ظهلي رجالة

هذه قصيدة نثر حديثة فهي حدث كامل تعلمه السردية فيها على
انقطاع حسي لتدافع فيه العمل كالأصم كروياً ضمن وحدة
مضوية، بحيث أن كل جملة تؤدي بشكل مكثف وثيقاً للعب بها
الجملة المقبلة إلى لحظة ثانية حتى يكتمل الهدف - التوافق اللغوي،
بينما يصعب أسر العنود على نثر شعري أو قصيدة نثرية في
لغزات التوحدي، حيث تكرر ويكثر التداخلات السجعية يبلغ حد

استفتاء حول قصيدة النثر

١ - هل اختبرت قصيدة النثر، لعدم معرفتك بالأوزان الشعرية، طريقاً سهلة للتعبير عن جوانبك الشعرية، أم بسبب شعور تلقائي ادركت بأنها هي ايقاع المعاصرة وموسيقاها الشعري؟

٢ - الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse، أطلق على شعر خال من الوزن والقافية، وخير من يمثله هو وولت ويتمان ومعظم الشعر الأوروبي المعاصر، وفي العربية، محمد الماغوط، توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا وكل الشعراء الذين يلتزمون الأشطر شكلاً. بينما قصيدة النثر Poème en prose هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلأ في فقرات تجانس فقرات أي نثر آخر. التمييز هذا، كتبه إليه في أوائل الستينات، جبرا ابراهيم جبرا، في مقالة له الشعر الحر والنقد الخاطي، ويوسف الخال في مجلة "شعر" ومع هذا فإن الذي انتصر هو التشويش والجهل المطبق بحقيقة قصيدة النثر. لماذا لم يسر مفعول التمييز هذا، الهام جداً، في بنية الخلق الشعري العربي المعاصر

٣ - ألا ترى، أولاً، أن إشكالية الاسم هذه هي جوهر الإشكالية التي يعانها الشاعر العربي المعاصر في علاقته مع تراثه؟ وثانياً، أنها تعبّر، قبل كل شيء، عن إشكالية اجتماعية جد كبيرة؟

٤ - ألا تعتقد بأن أي تجديد في الشعر هو انعكاس ممهد لتجديد في بنية المجتمع، وبالتالي أن قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي؟

٥ - الشعر الحديث نثر، تصريح كهذا غالباً ما يثير عداً غير مفسر. ماذا عنك أنت؟

بعد قصيدة فيرلنغيتي يجد القارئ الوجبة الأولى من الأجوبة

من:

استغلال ونهبيد: انطولوجيا النثر العربي صوب قصيدة النثر

مختارات من الجاهلية حتى اليوم.

مع دراسة تفصيلية لفهوم النثر الشعري ولقصيدة النثر.



لا نملك منه من التصريح بعد بضع جمل به الخ
الضرائب الاكوان بالشمس، وشرقت الاعيان بالارواح، وتجلت
اسوار الفلج فيها بين الاقتراح والارتياح، وثابتت القوس على
بعد الديار بما تتخلله فيه اللواء على قرب الزار، وثبتت على
التنشرين حولان الابصار، والتفت في الضيق سوانح الاقتدار
والإتكاف، وبطل لصالح الشوق: مع وأبأ، وغب غلباً، وبطل
لصاحب الوجه، به ثمناً، أو مع كمداً... الخ الخ الخ

"النثر الشعري ليس قصيدة النثر، على حد قول أحد أساتذنا في
القرن العشرين ماكس جاكوب في كتابه الشهير "كوب الزكر". وإن
كما ملاحظون على أن النثر الشعري يمدد بالقصيدة، في كل لغة.
المنحى الجمالي للصور قصيدة النثر وتركيزها على ضرورة الاهتمام
بإيقاع خلفي متواتر للجملة (١) على أن قصيدة النثر لا تنحصر
في هذا النمط الجمالي أو في تلك الجزالة المفعولة وإنما في
جوهرها الأساسي الموجه إلى تلك مواضع

Briève - Intensité - Grande

إيجاز - كثرة - جزاف

حق أن التوتر ينطوي على الكثافة والحدة، لكن للمرح هذه المبادئ
التي انحصرت عموماً في انطولوجيا قصيدة النثر
التي تقومها سنة ١٩٤٦، نلاحظ أن شستون بمعارف بشر فارس
علما ويقع طوره نوع من القصة القصيرة دون أن يدري أنه كان
يلخص مفهوم قصيدة النثر، وهو الذي تجرأ على اقتراح الشعر
المرسل Free Verse في الثلاثينات

أن ما يميز قصيدة النثر عن جلّ الأجناس الأدبية الأخرى هو
اعتمادها على الاقتصاد في العرض حتى تكتسب من جفوة السرد
والتالي من الشطابة والاعتراق الاتالي المحدثين بالمروعة ذلك أن
"مازها حادثة تله" في يقع جزافاً (ويريد هنا معنى Grande)،
"عبارة صائغة، شعور قد وبخر: مع اجتلاب التبيين الشطابي طوبها
أن تثير القارئ وأن تشعل باله. وما بها حاجة إلى حيلة متحصلة
السطح بل شائتها أن تكون جسماً تتلاقح حيث الاقتراح العاقر
الهابط المستقيم المتكسر، لا تحبسه خطا ملطفا في لعن الشاعر
شمار قصيدة النثر، إذأ، سره القصصي ليس له أية علاقة بقوانين

تعمل معظم الدراسات المعاصرة المثالية حول قصيدة النثر، إضافة
الاستثمار الشعري إلى عدد من نصوص كتبت كثير وليس كقصيدة
نثر. بغية لطلاع القارئ على ضرورة اقتراح قراءة جديدة لتراث
للقائض والوحي العام الذي لم ير التراث إلا كملامة لكتلة ذاتي
شبه الآخر، لا معنى هذا الآخر لاكتشاف ما هو ساري للعقول من
نصوص مضمورة في هذا التراث الذي رغم أنه يتجهج به فهو على
جهد كامل به: بمؤارة أخرى، فبحر للغة جديدة تتصل من خلالها
إلى مفهوم التراث العربي من عدد من النصوص يمكن تقديمه
كتمهيد لقصيدة النثر، ومن ثم نضعه إلى نماذج كتبت في قرنتنا
هذا، كقصائد نثر أو شعر مثبور، ولكننا هذه ترمي إلى شيء،
يقطف كلاً مع ما يرمي إليه بعض العوام الذين يملكون إيهاماً كل
معالم التطور المعاصر في أشكال التراث العربي لرغبا، لمصلحة
عقائدية تتم عن جهد مطبق يفهم العادات وما تنتج خبراً من
أشكال تصوير ثقافي، والتطور المجتمعي كقصيدة النثر مثلاً،
وبالتالي يتحولون إلى كاتبة على تراث العربية نفسه بقراء تم
السلفية هذه، والصوب لهذا، عكس مؤلداً، وبعنا أنه لا يمكن
الانطلاق أي نص من كتابات التوحدي مثلاً، وتقديمه كقصيدة نثر،
أو حتى نثر شعري. بهذا يمكن القول، لدى أين حزم، في "طول
العصاة" مثلاً، على ما يمكن أن يجلنا اعتبار قصيدة نثر وعلى
بالمفهوم المعاصر لها

كتبه بين يدي أبي الفتح والذي رحبته الله، وقد أمرني
بكتاب أكتبه، إلا لحد علي جارية كذا لكاف بها، فلم أكتب
نفسى زعمت الكتاب عن يدي وباندرت ضموها، ورويت أبي،
ولكن أنه عرض لي ماريش، ثم راجعني عاقي، فمضت
وجهي، ثم عدت، واعتبرت يله ظهلي رجلاً

هذه قصيدة نثر حديثة فهي حدث كامل تلمذ السردية فيها على
انقطاع حسي لتدافع فيه العمل كالأغصان كروياً ضمن وحدة
مضمورية، بحيث أن كل جملة تروي بشكل مكثف وثيقاً للتعجب بها
الجملة المقبلة إلى لحظة ثانية حتى يكتمل الهدف - التوافق المظفوية،
بينما يصعب أسر العنود على نثر شعري أو قصيدة نثرية في
لحارات التوحدي، حيث تكرر ويكثر التبدلات السجعية يبلغ حد

المروية للتحالف عليها في القصة إنه مجرد متحرك حيث التصاح عن الأفكار متواتر الانقياد، حيث ككافة شمع القارئ إلى أن يقرأ المواضع البعيدة أو يفسر المراتب البعيدة بنفسه، مستخدماً بالجملة اللاحقة فيصدر السابقة

واعتباراً من هذا المطلق، نضطر إلى الاعتراف بأنه من الصعب القديم أي نوع من "مواقف ومخططات" التفري كقصيدة التفر، إلا في حالة اعتباط كلها شروحات وحشية لها غاية والمسة سلوكها غير متطوع ولا متعمد، وإنما نصلي تلك تكراري حيث الجملة تكلف من مقارنة لتؤكدنا الجملة اللاحقة بوز أن نهد العمد بقي من وهكذا تعود "خطبة" تستمر بملوداتها الغسمة ويؤملها الزمرة بكافة شروية

أولم يني وقال لي من أنه ومن لنا، أرايت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأتوار وقال لي ما بقي نور في مجرى مجرى إلا وقد رآته، وهاضي كل شيء حتى لم يبق شيء لطفيل بين موتي وموت علي وذلك في الظل وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فأرأته كله يتنقل بشوي ولا يتنقل بي، وقال هذه عيشتي، وماك ثوبي وما هذه قامة مال ثوبي قال لي من لنا، فكشفه الشمس والقمر وسطحت النجوم وضمت الأتوار وضمت النظمه كل شيء سواء ولم أكر عيني ولم تسمح أنني وطل حصتي، وطل كل شيء فقال أنه أكبر، وهاضي كل شيء، وفي هذه **حزبه فقال** لي أهوب، فقلت إلى أين، فقال لي في النظمه، فوجدته في النظمه فوجدت نفسي فقال لي لا تفسد حركه لعدا ولا تخرج من النظمه أبداً فإنما أخرجك صبا أريدك نفسي أرايتني وإذا رأيتني فقلت أهد الأحمسين.

بالفعل، نرى في السجود من أسلوباً يرتكز به من النثر القصصي إلى صلب الممد الكائن في قصيدة النثر

في يوم ما انطلقت من حجرة النساء وتخلصت من بعض قيد والمغلف الأطفال، كان ذلك في ليلة الجاب فيها الضيق عن قبة الله الكلازيمية، وبندج النظمه التي هي شقيق الميم على لراغب العالم السطحي. وبعد أن أمسيه في غاية القرب من مصعد النوم، أخذت شعماً في يدي متفجراً، ولصدت إلى رجال قصور أمي، وطوقت في ذلك الليل حتى مطلع الفجر، وجدت سنج لي مؤنس دخول دهنز أبي، وقد كان ذلك المعلنز بابان أحدهما إلى المينة، والآخر إلى الصحراء والبستين. فسأ فكتفت البنت الذي يؤدي إلى المينة إلهافاً محكناً. وبعد ركة قصيدة إلى الفتق الذي يؤدي إلى الصحراء، وهناك وقعت الترس الطرد وأنا عثراً شيوخ حسان السيماء قد استظروا هناك مسطاً مسطاً وقد أعجبني هيناًهم جهالاتهم

وعجبهم وعشتهم، وسأهم، وظهرت في حيرة مطوية من جهالهم وروعتهم وبعثهم حتى انطلقت حتى مكناً نظلي. وفي جهل عظيم، وفي قايه من الارتباك ففعدت رجلاً وأخرت أخرى، وحتيلاً كنت لتفسي: شعاعاً! لكن مستعين لمعتهم ولكن ما يكون.

١ - إن أحد عوامل ظهور النثر القصصي في أوروبا هو الترجمة وهذا يجب الانتباه إلى نقطة جوهريه وهي، أن الترجمات التي كانت تتم من القرن السابع عشر وحتى عهد قريب، لأعمال شعرية كبيرة، كانت ترجوم إلى قطع نثرية وليس نثراً مقطعاً كما هو سالك في الترجمات العربية للشعر الأوروبي. وربما هذا أحد أسباب الخط الذي تم عند نشوء قصيدة النثر العربية. وقد أن أنكر إن لفظة القريض دوراً رئيسياً في هذا القلق، لكنها لساده لهم لفظة جوهريه في مفهوم قصيدة النثر. إن قصيدة النثر لم تكتشف الوزن، وبالتالي ليست بيد الشعر إنما جاءت كتنويه طور داخل النثر القرائني. ولذلك هي لم تدبني جديد وجد فيه كبار أساطين الشعر الأوروبي مثل مالارميه، يودير، أبسكار وايلد، ويلم كارلوس ولابويه نفساً نخر وميدان تهريب الوصول إلى عوالم جديدة يتجلى فيها النثر شعراً. حالياً الشعر الحديث، إن للرب في الأمر هو أن **أرميس** اسطر شعور الطروحة وكثوره لطافية اسمها سوزان برنار. حتى يترك أن هناك شعراً اسمه قصيدة نثر، جاعلاً أن ثمة قرناً من النتاج المتغير والتغيرات به أن قصيدة النثر نفسها لم تعد تسمى قصيدة نثر وإنما قصيدة مصعب، خلاصة في فرنسا التخطف هذا نحو سبب نشوء من أسباب مجوز أرميس حتى اليوم، عن كتابة قصيدة نثر واحدة بالمعنى الحقيقي لهذا النوع الأدبي؟ مع الاحتار لفرق العبد، والألقاء الآخرين

كما أن عدم القدرة على التغطية مع مصطلحات التراث قديمة لا رجوع عنها، والجمع من التشطير للتعهد الشعر الأرمي حتى قصائد النثر منه. ذلك لأن تقديم الشعر الأرمي نثراً قد يساعد على خلق نثر شعري، يمد القشمة مع مصطلحات شعراً، التقميلة كلها، ويقتح المثللاً جديدة للنجربة الشعرية والجمع يعرف نثر الترجمة النثرية لهذه القديم. على مجهل الشعر العربي القاسم وعلى النثر العربي بالأخص، أعرف أن اليوم ثمة الكثير من "شعراء" يطبق لهم أن يسموا بشعراء "المدانة الثانية"، كما لو أن المدانة التي لا يمكن أن تكون إلا أوروبية لها طير أيل في ذلك التراث - والمق أن المدانة الأولى لم تكن نهداً بمعالم حقيقية حتى يبعنا هذا

عهد القادر الجنابي

استفتاء حول قصيدة النثر

١ - هل اختبرت قصيدة النثر، لعدم معرفتك بالأوزان الشعرية، طريقاً سهلة للتعبير عن جوانبك الشعرية، أم بسبب شعور تلقائي ادركت بأنها هي ايقاع المُعاصرة وموسيقاها الشعري؟

٢ - الشعر الحرّ ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse، أطلق على شعر خال من الوزن والقافية، وخير من يمثله هو وولت ويتمان ومعظم الشعر الأوروبي المعاصر، وفي العربية، محمد الماغوط، توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا وكل الشعراء الذين يلتزمون الأشطر شكلاً. بينما قصيدة النثر Poème en prose هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلأ في فقرات تجانس فقرات أي نثر آخر. التمييز هذا، تنبه إليه في أوائل الستينات، جبرا ابراهيم جبرا، في مقالة له الشعر الحر والنقد الخاطي، ويوسف الخال في مجلة "شعر" ومع هذا فإن الذي انتصر هو التشويش والجهل المطبق بحقيقة قصيدة النثر. لماذا لم يسر مفعول التمييز هذا، الهام جداً، في بنية الخلق الشعري العربي المعاصر

٣ - ألا ترى، أولاً، أن إشكالية الاسم هذه هي جوهر الإشكالية التي يعانها الشاعر العربي المعاصر في علاقته مع تراثه؟ وثانياً، أنها تعبّر، قبل كل شيء، عن إشكالية اجتماعية جد كبيرة؟

٤ - ألا تعتقد بأن أي تجديد في الشعر هو انعكاس ممهد لتجديد في بنية المجتمع، وبالتالي أن قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطوير الاجتماعي؟

٥ - الشعر الحديث نثر، تصريح كهذا غالباً ما يثير عداً غير مفسر. ماذا عنك أنت؟

بعد قصيدة فيرلنغيتي يجد القارئ الوجبة الأولى من الأجوبة

قراءات

من تودد إلى جلنار؛

التناص بين "ألف ليلة وليلة" ورواية "سبعة" للقصصيني

بقلم: حياة الياقوت *

س: ما هي أفضل طريقة لتعريف مصطلح معقد مثل التناص؟
ج: الاطلاع على مثال عملي عليه.

لم يكن لي ضلع في هذا الاكتشاف، كان الأمر قدرا سعيدا أهداني الله إياه، حدث أن قرأت رواية الدكتور غازي القصصيني "سبعة"، ثم وبعدها بفترة قصيرة، قرأت في أحد الكتب إشارة إلى قصة الجارية "تودد" التي وردت في ألف ليلة وليلة، فشعرت بأمر مألوف في القصة. هرعت إلى "ألف ليلة وليلة" أقرأ ما قالته شهرزاد عن حكاية "تودد" الجارية الأتمية، وأقاربه بـ "جلنار" الشخصية المركزية في رواية "سبعة"، فخرجت بتشخيص قاطع: هذه حالة تناص ناجحة، تناص استعار الهيكل العام وحسب، ووضع بصمته الخاصة على كل صفحات العمل، تناص له تفاصيل مغايرة، ونهاية تكاد تكون مناقضة للنص الأقدم.

تودد الجارية الموسوعية

وردت حكاية "تودد" بين الليلة ٤٢٩ إلى الليلة ٤٥٥ من ليالي ألف ليلة وليلة. وتحكي عن رجل شديد الثراء يدد كل ما ورثه ما خلا جارية اسمها تودد، وهي التي اقترحت على سيدها أن يبيعها على الخليفة هارون الرشيد، ويطلب مبلغا كبيرا مقابلها، وحين استكثر الخليفة المبلغ عليها، طلبت منه أن يختبرها ليعرف أنه لا نظير لها، ويفعل الخليفة ذلك.

يُستدعى لمناظرة تودد سبعة أشخاص من تخصصات مختلفة تشمل مناحي الحياة كلها آنذاك، وهي الأمور التي ادعت تودد أنها تحسنها. فلم تكن فقط جارية خارقة الجمال، بل كان لها اطلاع موسوعي وذاكرة فولاذية، اجتازت توكل امتحانات كل من:

١. الفقيه، الذي أجابت على أسئلته بكل اقتدار، فسلم أمام الخليفة أنها أعلم منه، لكن تودد لم تكتف بهذا، بل طلبت الطلولة عليه، وجعلت تسأله، حتى وصلت إلى مسألة لم يعرف جوابها. وكان ثمن إعلانها للتفسير أن ينزع ثيابه، فبدر الخليفة قائلا "فسريها وأنا أنزع لك ما عليه من الثياب".

* كاتبة من الكويت.



د. غازي القصيبي

تتحدى سبعة رجال من مشاهير دولة "عريستان X" هي أن يحكي كل منهم عن الأسابيع الأكثر إثارة في حياته، ومن ينجح يفوز بها ... بجلنار!

نجد هنا مهمة الحكي الحقيقية شهريزاد قد انتقلت لهؤلاء السبعة: الشاعر، والفيلسوف، والصحافي، والطبيب النفسي، والفلكي الروحاني، ورجل الأعمال، والسياسي. كلهم يتنافسون طمعاً في جلنار.

يخصص فصل من الرواية لكل من السبعة يحكي فيه عن أحداث من حياته. ونجد أن سرد القصص سافر مرح لا يخو من كشف لمآلات المجتمع العربي كعادة القصصبي. فهناك الشاعر السارق لإبداع الآخرين ومثله الفيلسوف، والصحافي المبتز، والطبيب النفسي المدمن، والفلكي الدجال، والتاجر المخادع، والسياسي الفاسد.

ونجد جسر هنا يعكس تودد هي من تضع الرجال في موضع

وحدث هذا فعلاً! وحين تصدى لها رجل آخر من الحضور، فعلت به الأمر نفسه، فأقر لها بالتفوق.

٢. العالم بالقرآن الكريم وتفسيره وقراءاته.

٣. الطبيب.

٤. المنجم.

٥. الفيلسوف.

٦. النظام المتكلم في كل علم وفن.

٧. معنم الشطرنج، ولاعب الفرد، كما أن تودد عزفت على العود، فأحسنت العزف (فتون الترفيه).

وكل هؤلاء فعلت بهم ما فعلته بأولهم! ومن يقرأ القصة يجد فيها طرافة وثراء بالمعلومات، حتى أنه يمكن بناء برنامج تلفزيوني كامل بناء على المبررات المعلوماتية بين تودد وبين الرجال.

جلنار الإعلامية الفاتنة

هي رواية سبعة" للدكتور غازي القصيبي نجد جلنار، الفاتنة مقدمة برنامج "عيون العالم عليك .

الاختبار. وهي المقيّم، وهي -للأسف- الحائزة! وإن كانت تودد قد عرّت متعديها. فإن القصصيين قد احتار أن يعزّي الرجال السبعة ويعرّي معهم المجتمعات العربية عن طريق المذكرات التي سردها كل منهم عن نفسه.

خاتمة تودد

نجد أن تودد في النهاية تقتصر، ويقر لها الجميع بالتفوق. ويقرر الخليفة هارون الرشيد أن يمنح صاحبها مئة ألف دينار (وهم عشرة أضعاف المبلغ الذي طلبه ثمنها لها)، ثم يسأل تودد عما تطلب، فتطلب أن تعود لسيدها. فيحقق لها ذلك، ويعطيها خمسة آلاف درهم لها، ويصير سيدها نديماً للرشيد.

ورغم طوباوية النهاية السعيدة، بانتصار تودد، إلا أنه انتصار ذكوري، امرأة موسوعية مثل تودد تختار في النهاية مصيراً مترعاً بالذل الذي يتزبى بثياب الوفاء والإيثار، من بلغ كل هذا العلم لا يرضى العبودية لغير الله، وأقل ما كان يمكنها أن تطلبه كان العتق. والمشكلة أن سيدها لم يفكر أن يشكرها على صنيعها بأن يعتقها، كان كمن لديه أعجوبة يتكسب من ورائها؛ قزم يهلوان، أو بيغاء ناطق! لماذا لم تستعمل تودد كل هذه المواهب من قبل كي تقتدي نفسها بطريقة أو بأخرى، بل ظلت جارية مستكينة لم تكشف عن مواهبها إلا كي تبيع نفسها لتقذ سيدها من الفقرة كل هذا يقدم لنا نموذجاً من

المرأة الأعجوبة، لكن المكبلة بالعجز والاستكانة.

هل تجتمع المعرفة الموسوعية مع الخضوع؟ يمكننا أن نجيب عن هذا إذا سألنا كيف صارت تودد هكذا؟ ومن أين حازت هذه المعرفة؟ كان للجواري فرصة لمخالطة مجالس مالكيهن، وهي وإن كان فيها لهو وطرب وعبث، فإن فيها ما فيها من نقاشات. ويبدو أن سيدها الثري كان له مجلس يرتاده العلماء، فتمكنت تودد من نهل المعرفة. لكن علينا أن نعي أن تودد كانت حفاضة ماهرة، كان لديها المعرفة لا العلم بمعناه الأوسع، كانت قرصاً صلباً هائلاً بسعة ١٠ تيرابايت بمصطلحاتنا الحديثة! وهذا النموذج خطر، فهو وإن بدى مشرفاً، إن هو إلا تكريس للاسترقاق وبالذات الفكري والنفسي.

خاتمة جنانار

في النهاية، نجد تقرر جنانار أن تدعو السبعة إلى جريرة "ميدوسا" اليونانية، ولا تعلم ما حدث سوى أن السبعة قضوا غرقاً. في حين قضت جنانار على الشاطئ. وفي حين قامت تودد بالتسبب في تجريد السبعة من ثيابهم، كانت جنانار هي من وجدت ميتة بلا ثياب.

جنانار، المرأة الذكية المراوغة، الإعلامية التي لا تستطيع أن تنفك من إفسار الجسد. هي بالنسبة للإعلام وللسبعة وربما حتى للروائي مجرد جسد. جنانار مثل تودد جارية مملوكة، جارية للإعلام والمجتمع والوجدان الذكوري الشهواني.

مقارنة/مقاربة

في حكاية جلتار تبدو المرأة فيها مبادرة تتحكم بالسبعة وتحببهم وتلوعهم بالركض حلمها طمعا فيها. في حين أن تودد توضع موضع الاختيار والتشكيك، إلا أننا نجد في تودد نموذجا قسما إذا ما قارناه بالنموذج الذي تقدمه جلتار، وإن نسري هل كان القصصى يبشر بهذا ويستحسن، أم يذم، أم يصف وحسب.

وحيثما تقارن بين التهيئين نجد أن تودد بشكل أو بآخر أفضل حالا من جلتار فتودد أقر لها الرجال بالتفوق المعرفى عليهم، في حين أقر السبعة لجلتار بالفتنة والعوية لا غير. كيف جاء هذا المارق رغم أننا نفترض أن امرأة اليوم أفضل حالا من امرأة ذلك الزمان. لإحذية هي الروي. فتقصة تودد ترويها شهرزاد (أو هكذا نفترض، رغم تشكيك البعض بأنها شخصية وهمية لجمع شتات قصص تراثية)، في حين يروي سبعة رجل هو لدكتور غدرى القصصى. فكان من الطبيعى أن تتحيز شهرزاد للمرأة فتظهرها طاهرة، رغم أنها لم توفق في تحرير تودد من قيود المجتمع، فأبقت على عبوديتها، وحصرتها في المعرفة العقلية دون المعرفة التي تحرر صاحبها ربه لأن شهرزاد نفسها لم تصل إلى وعي يمكنها من الخوص في هذه المكرة من حيث المبدأ. أم القصصى، فيظهر انتصاره له وقر في الوجدان لذكوري، فجلتار الدمية الإعلامية الحساء، هي الجسد الذي يضربه بظير لتحدي.

نتزع تودد إكبار السبعة، في حين لا تدل جلتار من السبعة سوى نظراتهم السدغة.

اللافت أيضا أن شهرزاد اختارت أن ينتهي المطاف بالرجال السبعة مجردين من ثيابهم، في دلالة رمزية ليس على الانتصار وحسب، بل على كشف/تعرية جهلهم مقارنة بها. واختار القصصى ذات الأمر، إلا أن جلتار هي التي وجست على الشاطئ بلا ثياب في دلالة وكشف على مركزية الجسد في نظرة الرجال والمجتمع للمرأة.

نلاحظ أنه في حكاية القصصى غاب الخليفة، وغاب السيد كشخصيات، إلا أنهم كانوا حاضرين كبنات ضاغطة في صورة التوقعات المجتمعية، التيار السائب، الصورة النمطية للمرأة. كما نلاحظ أن القصصى تقاطع مع لحكاية لأصليّة في شخصيات الطبيب والمنجم والفيلسوف والناظم (الشاعر)، إلا أنه استبدل بالفقيه والعالم بالقرآن الكريم ولاعبى الشطرنج والرد كلاً من الصحافي ورجل الأعمال والسياسي.

إذا، هذا كن التناص بين الحكايتين وبين الشخصيتين. سبعة ورجال، وامرأة، وتحد، وجائرة، نهايتان متباينتان: تعيش تودد، وتموت جلتار.

نهيّتان متشابهتان، ترسف تودد في نير العبودية، وكذلك جلتار تموت أسيرة الجسد.

من رسائل الرافضى . ألفاظ العلوم - الترادف في السجع

الشعر الجاهلى

مع الجاحظ أن يستعمل الخطيب - إذا كان متكلماً - ألفاظ التكلمين إلا إذا عجز عن شيء من صناعة الكلام وامتماً أو جيباً؟ وحرم المسكرى على الأدب استعمال تلك الألفاظ في أى عرض؟ وأوجب ابن الأثير على الكاتب أن يعرف مصطلحات كل صناعة وأن يلم بكل علم وفن . فسألت الرافضى رحمه الله عن هذه الآراء الثلاثة ، وسألته كذلك عما أخذ ابن الأثير على الصائى من أنه يرادف السجع في المعنى الواحد؟ ثم طلبت بعد ذلك أن يفضى رأيه فيها ذكره المتفوطى رحمه الله من أن الشعر الجاهل شعر ساذج . فجاءني هذا الجواب الشامل :

«أيها الأخ: السلام عليكم ورحمة الله . وبعد فإنه يسرى أن أعرف لكم هذه العناية بالأدب والتوفر عليه ، ولستم واجدون فيه شيئاً من التزنية عما تزونه في حادثات الدهر من سوء الأدب .. أما الأسئلة فإني أجيبكم عنها بإيجاز.. ولو أعان الله على إظهار ما بقى من أجزاء تاريخ آداب العرب لرأيتم فيها الجواب مطرولاً مسجولاً أما كلام الجاحظ فصحيح ؛ لأنه يريد « بالتكلم » المرحل من أهل الحذل وعفاء الكلام ؛ وهذا إذا هو استعمل ألفاظ صناعته في مخاطبة الناس من أهله وحيرائه ، أو الكتابة إلى من هو في حكمهم والمخاطبة عليهم ، كان ذلك مردولاً منه وعُدَّ متكلفاً ودخل في باب الغريب الذى يسموه « التاكبر » ؛ ولكن الجاحظ لم يمنع أن يقيض التكلم مع التكلمين بمثل تلك الألفاظ بل هو نيه على أن ذلك محمود منه

والأصل هو ما ورد في الحديث : خاطبوا الناس على قدر عقولهم . وسأحب النثر البائر لا يرى في كلامه إلى ما أوداه الجاحظ بل هو يريد أن يلم الكاتب بمصطلحات كل صناعة ويشارك في كل علم وفن ، إذ يجد في ذلك مادة ربما احتج إليها في توليد معنى ، أو في الكتابة عن واحد من أهل تلك الصناعات أو في ديوان من دواوين الإنشاء القديمة التى كانت تتناول أكثر أمور الدولة يومئذ ، فقها كاتب الرسائل وكاتب الخراج وكشّاب آخرون ، وكانت تلك أغراض الكتابة من حيث هي صناعة . على أن ألفاظ العلوم انغماسة بها مما يصطلح عليه لا يجوز أن يستعان بها في الإنشاء إلا لترض يستعملها وإلا كانت من المي والقهاة ونزلت منزلة الحشو ووقست أكثر ما تقع لنوا . وهذا هو عرض المسكرى

وأما عيب صاحب المثل على الصائى في ترادف السجع فأنا أراه في موضعه من النقد ، لأن السجع صناعة لا سجية ، والترادف قد يحسن الأسلوب للمرسل لمتانة السياق وقوة السرد كما نجده في كتابة الجاحظ وغيره ، ولكن الذى يسجع لا يشتر إليه لأن كل سجة فاصلة فهو من باب الحشو لا غير . والصائى على دونه في الترسيل ضعيف في السجع لا يبلغ فيه منزلة البديع ، ولا يجرم كان ذلك من ضغفه فيه

وأما شعر الجاهلية وسذاجته فلم أقرأ ما كتبه للمتفوطى في ذلك ، ولكن شعر الجاهلية كسعر غيرهم إنما يصف أحوال الحياة التى شهدها فيقع فيه ما يقع في سواء من القوة والضعف ويكون فيه الجسد والسخيف . على أن شعر محول الجاهلية لا يتعلق به شيء من شعر غيرهم في صناعة البيان لا في صناعة الشعر إذ هم أهل اللغة وواضحوها

وفي الجزء الثالث من تاريخ الأدب ذهاء أربعمائة صفحة في تاريخ الشعر العربى وطلسته وأدواره الخ على أنى أحب لك ألا تحفل كثيراً بأقوال التأخرين وكتاباتهم ونقادهم فيما يختص بالأدب العربى وتاريخه لأنهم جميعاً صنف لم يدرسوه ولم يفكروا فيه ، فأبحث أنت وفكر واحبده لنفسك فهذه هى السبيل ..

كتب على مجلة ساعة الانصراف ، ففكر في الجواب واستخرج من قبيله مالا يكون به قليلاً . والسلام عليكم ورحمة الله
٤ أكتوبر سنة ١٩١٦ (مصطفى صادق الرافضى)
(المصورة) محمود أبوه

تعقيب اسم طيب

كتب صديقتنا القديمة الدكتور فاول كراوس المدرس بكلية الآداب مقايين تقيسين في الثقافة الغراء عن (هبة الله بن جميع الاسرائيلى المصرى طيب . ملك الناصر صلاح الدين يوسف ابن أيوب . وضبط الدكتور الفاضل اسم الطيب المصرى هكذا « ابن جميع أو جميع »

ورجيت جداً كيف يغفل صديقنا المحقق عن صحة اسم هذا الطيب الاسرائيلى المصرى فيرويه على وجهين ، مع أن التصويع والأخبار جميعها متفقة على رواية واحدة وهى ابن جميع فتفتح الجيب لا غير ، فلا حاجة بنا إلى تشدد الياء . قلت إن الأخبار الأدبية والتاريخية تؤيد هذا الوجه ولا تعرف

三

على نحو ما يدعو اليه فكور هيجو في بعض اشعاره من مظهر القلب من البصاء ، بحيث لا يقوم علاقة الفرد بغيره الا على دعامة واحدة : « فاما ان نجيب الاسرار واما ان تثنى له » ، وفي هذا البطون لم يحل مواطن امرىء من ضرب من التصوف . وهل كان « دامتة » الا متصوفاً - من نوع ما - حين حفل به هذا الحب نفسه ، أو بحب قريب منه ، على انه طريق الخلاص للآسانية ، وطريق الوصول الى الله ، في وقت معا .

وننبه الى اننا لا نعمم هذا التشابه بين ادب الرومانتيكيين وادب الصوفية او ادب دانتة ، فهناك فروق كثيرة هائلة بين هذه جميعا ، ولكننا نقرر ان استطع ان نفهم الادب الصوفي في ضوء عصره - من حيث مضمونه - على منهج يزيدنا علما بعصر ذلك الادب ، وبتسارانه الاجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكده يتصدى لوصف هذه اشروعات كلهم سوى الصوفية .

ونضيف الى ذلك انهم سموا بالجمال وادراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمال في الفنون الحسية والعذرى معا ، فالجمال في ادبهم محلى التحريكات العليا التي تنتهى فيها هي العمل الاول ، و لسم - او ال - و ال - و ال - و ال - تنحلي الرمزية الصوفية التي ترمي الى جمال ال - جمال الخالق ، فلطبعة لها ظاهر هو الجمال الحسى ، ولكنه ليس سوى رموز ، كمن يرمز الحروف المكتوبة الى الالفاظ ، وكما ترمز الالفاظ الى المعاني ، وهذا هو باطن الجمال الذى يحب ان توجه الى الهيام به الهمم . وهم في هذا متأثرون بقول افلاطون : « الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرؤها » ، وكأنها - أمام من يقفون لدى مظهر الجمال - ليست سوى كتاب مظهر لغة لا يفهمونها ، فحظهم من الالف مظهر الحروف وتعاريفه ، وما أهونه من خط .

وفي هذا الطاهر والباطن للطبيعة وما يؤدى اليه فهم الباطن - تنحصر الرمزية الصوفية ، وهذا ما يفرق - جوهريا - بينها وبين الرمزية الاحداث المذهبية التي نعرفها في الاداب العالمية منذ اواخر القرن التاسع عشر الازرقى ، ولا ينبغي بحال الخلط بينهما .

وقدم هنا الطاهر - فريد الدين محمد بن ابراهيم النيشابورى - من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعريهم في القرن السادس وأوائل القرن السابع

المجريين (القرن الثامن عشر واهرب الثالث عشر الميلاديين) . وهو من أوائل من طبعوا التصوف ، فلم يعصروه على الجانب العملى ، بل وسعوا آفاقه الى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هذا المجال نظريات وباملاث عميقة ، ونقتصر فى هذا المجال على ترجمة مقطوعات صغيرة به ، انتظارا لتعرف بكتابه الجائد : « منطق الطير » فى مفه منسسل ، على انا ننبه الى ان الاسماء والشخصيات فى الحكايات التى يوردها كلها اسماء رمزية ، على سبيل التظير ، حتى لو كانت أسماء الانبياء ، وفى ضوء هذا تكسب هذه الحكايات رمزية وعمقا وحسرة :

- ١ -

الحرص

كان جهول يمشى حقا من ذهب خياه ، وماى دى بعده هذا الحق وبعد عام رآه انه فى النوم ، فى صورة جرد ، وعينه مليئة بالدمع فى ذلك المكان الذى خيا فيه الذهب ، يدور مسرعا حول المكان كالحرد فقال انه فى نفسه لاصنعن له مؤالا .

الفسورة : اشرح لى امرك

قد خيات فى هذا الموضع ذهبا ، ولا أدري

الفسورة : اشرح لى امرك

م ظهرت فى شكل جرد : فاجاب : كل من يتعلق قلبه بالذهب تكون هذه صورته ، فنظر الى ، واعتبر بى ، واطرح عن رأسك الهوس بالحرص على الذهب .

- ٢ -

مقبوب

حينما افترق يوسف عن أبيه ، ابيضت عينا مقبوق من فراقه

قد صب بحرأ من دم دموع باصريه ، وظل اسم يوسف على لسانه .

فاتاه حريل قائلا : لو مر اسم يوسف على لسانت مرة اخرى .

فسامحو بعد ذلك اسمك من بين أسماء الاند .

المرسلين

ومثد اناه هذا الامر من الحق ، محا اسم يوسف من على لسانه .

على ان اسم يوسف ظل ندما لخاطره ، فامره

فى حنا روحه مقيم .

وراء يوسف أمامه فى المنام ، فأراد أن يدعه

انه .

ويسرف فيما يأتي من مساوىء السكر ، فلما رأى
اسكران الاول - المخمول - سوء حال السكران
الآخر .

قال له : ايها التعس ! كان عليك ان تنفص
ماشرته كأسين ، حتى تمشي كما أمشي أنا وحدي حراً
قد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه .
ولست حالنا جميعاً تربو على هذه الحال
ان ترى عيب سواك ، لانك لست محباً ،
ولا ريب ان هذه حصلة لا تجعل بك ولو كان لك
بالحب اقل خبرة ، لالتصمت للعيوب عدواً .

- ٤ -

دعوات رابعة

كذت رابعة تقول: يا عالم الأسرار، هنيء لأعدائي
امر دنياهم .

واسخ أصدفائي دوام ثواب عقباهم ، ام ان
فاني متحررة دوماً من الدارين
فإذا خلت يدي من الدنيا والآخرة ، فما أهوى
لامي اذا طرب لحظة بأسك .
ربو اني ولست وجهي شطر الدارس ، او اردت
تسب ما ... من كرامة .

دكتور . محمد غنمي هلال

فسكر ما أمره به الحق ، فالتزم الصمت ذلك
الهائم ، وسرعان ما محا الاسم .

ولكنه - وقد أقصرت قدرته - أرسل آية
اليمة من روح مموقة .

وحين صبحا من نومه وتحرك في مكانه ، اراء
جريل قائلاً : يقول لك الاله ، على انك لم تحرك
باسم يوسف لسناك ، قد اطلعت في تلك اللحظ
آهة ، وفي ثنايا هذه الآهة انت تعلم ما كان . وآية
جسوى ، لقد نقضت حي الحقيقة التوبة .

لقد نال الحزن من عقلك في هذا الامر ، فتأمل
في امر العشق ، حتى يصير وحداني

- ٣ -

حب الإنسان

فقد سكران الوعي ، وغاب عنه العمل . ف
ذهب اقراطه في السكر بروق أمره جميعه ، وهي
كثرة ما احتسى من صافي الحمر وثمالته كل لحظة ،
فقد ادراكه كما بعد حواسه من راسه حتى القدم
وبلغ الحر مداه بامرئ آخر صاح من اخلاء
وحس هذا السكر في حفيبة ، ورقعه لحمله الى
مأواه ، واداً بسكران آخر يقدم عليه من الطريق
المقابل ، هذا الثمل الثاني كان يتعنى بكل

.. وكل مدنا

اقرأ في مجلة الثقافة

- أصواء على السياسة العالمية
- التخطيط طريق الإنسان العربي في صناعة
- تاريخه
- الاطار المادي للحياة
- الام الشحاعة لا تتكلم عن الحب
- التمثيلية الاداعية بين ثقافة الشرق وثقافة
- العرب
- المقعد الخالي (قصة)
- الطبعان العنصري في جنوب أفريقيا
- عرائس الماء القيتامية
- المفكر العراقي
- على الطريق الى المريخ
- راشد البراوي
- خيرى حماد
- د . عز الدين اسماعيل
- عبد المذم شهميس
- فوزى عبد القادر الميلاوي
- منور فوال
- ابراهيم خليفه
- مختار السويدي
- عرض وتلخيص مزاحم الطائي
- يحيى اسماعيل

من روائع الشعر الإسلامي

جلال الدين رومي

للكنوز محمد غنيمي هلال

الحب بالوجد الإلهي المشوب ، المعشوق فيه الدات
القدسية ، ويعزى إليه كذلك مجموعة من
« الرباعيات » .

ولا بد في قراءته من معرفة مبادئ عامة صوفية
هي مفاتيح حواطر فلسفية منها أن الجنون عند
الصوفية معناه الوجد الإلهي الذي يصل به المحب
لدرجة الشوة الإلهية ، وهي أعلى درجات المدح
لديهم ، ومنها أن الحمر في كلام الصوفية معناها
التشوة الإلهية في حياة التأمل الروحي ، وقد أحد
الصوفية المشهورين صدينا المصطفى عن « افلاطون »
وملاكيته التي تأثرت بدورها بأفلاطون ، ومنها
أن الجمال في الحق طريق للهداية إلى الجمال الحقيقي
لأن ذلك الجمال صوري شفاف ، معناه روي لدى
دوى البصائر ، وليس سوى وسيلة للهداية ، وإنما
ينظمس معناه على من يستغرق في المادة ، فيصيح
الجمال الطاهري لدى بصيرته كتيق لا يشف عن
شيء ، لأن بصيرته قد ران عليها صدا المادة فأعراه
انتكالب عليها .

ومن ثم يجب أن نفهم ما يتردد من ذكر الحمر
والحمارة ، وذكر الجمال ، ثم ذكر ما يتصل بهدين
الأمريين من أوصاف تبدو مادية ، وهي في الحقيقة
رموز يصل المرء في فهمها إذا وقف عند ظاهرها ،
فما أشبهه عندهم بمن يحاول القراءة وهو لا يعرف
حروف النعمة ، أو بمن يقرأ لغة لا يفهم معنى
كلماتها ، فلهذا الجمال روحية ، لا يتفقد إليها سوى
ظاهر الروح ، كذلك لغة الأدب الصوفي مشبعة
بسنن على من لا يعرف مفاتيحها الفلسفية ،
ونقدم في صوء هذا التمهيد الموجز بعض نماذج
نثرهم من أشعاره ، لعل القارئ يتذوقها بعد هذا

ويقال له أيضا « جلال الدين الرومي » ولد في
بلخ وتركها في طفولته إبان حملة المغول ، ليذهب
مع والده إلى آسيا الصغرى ، واستقر بها مع أسرته ،
وتوفي بها عام ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م) ويعد أعظم
صوفية الفرس على الرغم من أنه بمشابة الامتداد
لعطار الذي تحدثنا عنه في هذه المجلة من قبل .

وقد تنمذ أولا على والده ثم على تلميذه واسمه
سيد برهان الدين ، وقد رحل رمنا إلى الشام
ليحصل العلوم العربية والفلسفية ، عاد بعدها إلى
« فونية » ليشتمل بكسب العلوم والعارف الديني
حتى تعرف على أحد الصوفية الكبار شمس الدين
نيريزي ، فترك تحصيل العلوم إلى الاشتغال
بالتصوف وأسس فيه طريقة المولويين الدرس
بشدون الوجد في حلقات الذكر ، وعلى سماع
الانغام ، ومن ثم عظم شأن هذه الانغام في الاثارة
الروحية عند المتصوفين ، وعندهم أن هذه الانغام
أقرب إلى الروحانيات فجمالها تجريبي ، وهو
لذلك أصوع إلى التعالي بالروح ، وقد ترك
« جلال الدين » آثارا أدبية، صار بها سيد الصوفية
الفرس من الجانب المطري والعمل معا في عالم
الصوفية .

وأشهر هذه الآثار ديوانه المسمى « مثنوي » في
حوالي ستة وعشرين ألف بيت من بحر الرمل ، بها
تصوير كثير من المسائل الأخلاقية والدينية ،
والصوفية انظرية ، وبها وصل الشعر الصوفي إلى
قمته لدى الفرس ، وبالرغم من سيرة على طريقة
العطار فإنه أنضر منه أسلوبا ، وله غير المثنوي
ديوان غزل باسم « شمس الدين نيريزي » إذ أنه
أله مآربه ، وهو عرل صوفي نحلط فيه حواطر

التمهيد ، ولا أقصد الى غير التدقيق العنى في التصوير ، وقوة دلالة على الاشعاع الروحي ، على أن يحتفظ القارئ بعد ذلك باستقلاله لأن هذا الادب يجب أن يقوم في قرائن عصره فيما يخص مضمونه ، كما أشرت ، وكما شرحت ، أكثر من مرة ، في حديثي بهذه المحلة (الرسالة) :

١ - التعصب :

هذا العالم - أي نبي - مثل الشجرة ونحن عليها مثل الثمرات نصف الناصجة وفقر الناصجة منها يشتد تعلقها بفصلها لأنها ليست طيبة ولا تروق لأهل القصور وأما حين تنضج وتصير أهلاً لمذاق حلو الشفاء فإن تمسكها بأصلها من الفصن يهن على الأثر فشدة الاستمسك والتعصب سداجة وما دمت جنيثاً فلا شأن لك سوى شرب الدم

٢ - ضيق النظرة :

جلس في سفينة نحوى من أسحاه وتوجه غفراً بذات نفسه شطر الأبح وقال : أتعرف من النحو شقيق ؟ تألم الملاح

كلا

فقال النحوى لقد ضاع منك نصف عمرك ما يطر قلب الملاح حراً ، ولكنه في تلك اللحظة قد صمته فلم يجر جواباً وألقت العاصفة بالسفينة في لجة الموت فتوجه الملاح شطر ذلك النحوى الجليل : خبرني : أتدرى من السباحة شيئاً ؟ فأجابه : كلا لا تنشد في سباحا فقال الملاح : لقد ضاع كل عمرك أيها النحوى

اذ السفينة بسبيل أن تفرق في الدحة الذى يلزمك هنا هو المحو (القضاء فى الله) لا النحو

واذن فاعبر الماء ولا خطر عليك فناء المحيط يعلو مفرق من يموت به وإن بقى المرء حياً فيه فكيف له بالخلاص من مياحه؟ اذا تجردت من صفات البشر (بالقضاء فى الله) فإن بحر الأسرار سيحملك على مفرقه

٣ - التعلل باسم الجبر :

كل من يظل من الكسل بلا شكر وصبر يرى مع ذلك أن الجبر هو الذى قيد خطاه وكل من يتعلل بالجبر إنما يزج بنفسه فى العناد ويظل كذلك حتى يسلمه للقبر والجبر ما هو ؟ أن تضمد عضوا كسيراً أو أن تصل بصمادك عرقاً قطيعاً

فاذا كنت فى هذا الطريق غير كسير القدم فمن سحر حتى تنفقه بالعصائب وأما من جهدت قدمه فى طريق الكفاح فإن البراق قد أتاه فاعتلاه قال لص الحاكم : أيها الأمير ان ما أتيت به إنما كان بحكم الإله فأجابه الحاكم : وكذلك ما أفعله أنا بك . إنما هو حكم الحق يا من أنت ذو عينين تبصران

٤ - المرأة :

يا من تشاهد احبلم سائدا بين الناس ان محبتهم من محبتهم يا هذا فميم قراوى وحردك أنت من يسق وطمع وعريضة على نفسك

وحق أن تلعن فى تلك الساعة نفسك ألا ترى عياناً هذا الشر من ذات نفسك والا فانت اذن عدو نفسك فالؤمتون مرآة بعضهم لبعض كما ورد فى البحر المروى عن النبى

٥ - مدينة العشق :

قال معشوق لما شق : أيها الفتى لقد رأيت فى غريبتك مدناً كثيرة فخبرنى : أية مدينة من هذه أطيب ؟ فأجاب : تلك المدينة التى فيها من اختطف قلبى وانه لأطيب من الدارين ذلك المكان حيث أنال فيه سوى - أي الهى - بحصرتك

٦ - الطائر القدس أو الروح :

طلعت أياها أفكر نهارا وطول الليل
لماذا أظل في غملة عن شئون قلبي ؟
من أين أتيت ؟ ولأى جدوى كان مقدمي ؟
والى أين أذهب آخر الأمر ؟ اد لا يترأى وطني
هناك

وبقيت في عجب بالغ أن لماذا خنقت
أو ماذا كان مراده من صنمي ؟
أنا على يقين من أن الروح من العالم العلوى
فأما أن أشد رجلى من جديد الى هناك حيث قدمت
وأما أن تحملنى الروح الى حان المليك
حيث يقيم ساقى ، وثم سافص ختم الدنان
وطائر ملكوتى ليس من عالم الأرض
وأنا صنع له من بدنى قفصا لاقامة موقوتة
فيا لطيب ذلك اليوم الذى أظير فيه حتى باب
الطيب

ناشدا أن أخفق بجناحي على عتباتك
ومن ذلك الذى صاغ فى سمعى تلك الأصوات
وأية كلمات وصفها على لسان
ومن هو الذى مله باصرتى التى بها أرى
وأية روح تلك التى أنا لها لباس ؟
اذ طالما لا يبدو لي منزل ثم ولا طريق
فمن أستريح لحظة ولن أقر بالا آونة
فأدقنى خمرة الوصال فى هذا السجن الديوى
حتى أحطم بابه فى عريضة السكر ، شأن السكرانى
أما لم آت هما اختيارا ، فلأعد هناك عين اختيار
وليحملنى حتى موطنى الأخرى من قدم بي هنا
لا تظن أنى أقول هذا الشعر اختيارا
فطالما أنا على وعى ويقة لا أنيس لحظة

٧ - سكران :

أنا ثمل وأنت مجنون فمن ذا الذى يقودنا الى
المنزل ؟

لقد نصحتك مائة مرة أن تقل من الشرب كأسين
أو ثلاثة

فى المدينة لا أرى شخصا واحدا صاحيا من السكر

كل امرئ أسوأ من الآخر ولهان ومجنون !
أى حبيبى ! هلم بنا الى الخربات حتى ترى لذة
الروح

وكيف يطيب لروح أن تكون بدون صحبة الحبيب
فى كل ركن شخص ثمل يده فى يد نجيه
والرأس يدور ثملا من يدى الساقى بالكأس
الالهية

أيتها الخفيف الروح ! اعزف على المود . أنت
أوعل فى السكر أم أنا ؟

فيا أيتها الخفيف حين تشمل أنت فسحري أسطورة !
لنك لا تقط على الخربات لا شأن لك سوى الخمر
فلا تدع حبة من عقل لدى القادمين الصالحين
لقد خرجت من المنزل فأسرع الى بالسكر
وكل نظرة منه تخبيء وراءها مائة بستان ومنزل
مثل سفينة ضلت المرمى وجنحت للفرق
وعلى الأسى بها آلاف العقلاء والحكماء صرعى
قلت من أين أنت أيتها النفس فهزأت قائلة :
نصفى من تركستان ونصفى من فرغانه
شطرى ماء وطنى وشطرى روح وقلب
شطرى من شمس المحيط والباقي كالجوهرة
العريدة

فقلت لها : كونى لى رفيقا فأنا من أهلك
فأجابت : لم أعد أعرف أنا قريبا لى من غريب
لقد فقدت رأسى وتاج رأسى فى منزل الساقى
ولى صدر به كلم - أشرحها أم أكتسها ؟

من روائع الشعر الإسلامي مختارات من شعر "أنورى" للدكتور محمد غنيمي هلال

شعراب كثرة ، فتزلزل فؤادى آن أن أعانى حسرة
اشساب ، اد قد أشرفت على الكبر •
نطرب أى نفسى فى المرأة • ومن المشاط سميت
مثاب المص •

- ٢ -

الماء والسمة المينة

قال لى صديق : عليك بالصبر ، فان الصبر
سرعان ما يحيل أمرك الى الخير •
الماء الذى غاض من الغدير سوف يعود ، وستبديل
غير هذه الحال حالا •
تأحيت : لو عاد الماء الى المعين ، ماذا تكون حدوده
وفد مات السمكة ؟

- ٣ -

سبحان

سمعت أن أحد العطين قال يوما لأحقق : ان والى
موسى شحاذ لا يستحق •
فأجبت : كيف يكون شحاذ ذلك الذى نسيح
تأجيه الذهبى . يكفى مائة من أمثاله زادا وقوتا أياما ،
بل سنتين ؟
فقال له : خطأ ما تقدر فى هذا الامر ، كل هذا
الزاد والقوت من أين كان له ؟
فالدرد واللى فى طوقه هى دموع اطفالا ، ومرجان
سرجه وياقوته دماء أيتامكم ، هو الذى يريد مشاكل
شئ لنفسه ، حتى مياه الجرار ، لو تأملت فان نخاع
عظامه من رادنا • انما الطلب سؤاله ، باسم العشر
أو باسم الحراج ، كل ما يقتصبه لنفسه فهو عنده
حلال • واذا كان السؤال ليس شيئا سوى الطلب ،
فكل من يسأل شحاذ ، ولو كان سليمان أو قارونا •

- ٤ -

المعوض الزائف

ألا فلتسمح لى بفصل الاصغاء الى حكاية ، على الا
ياخذك من هذه الكلمات ضيق فى عهد ملك شاء
مر بدوى - فى طريقه الى الحج - بقصر الملك ، فى
حين صأدف اجتماع مجلس الملك فاستجدها الهدوى

هو حجة الحق أوحد بن محمد الشهير بأنورى •
عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة
السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر (٥٥٢ هـ -
١١٥٧ م) واستولى الغز على حراسان ، شرد هو فى
البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، الى أن توفى حوالى
عام ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وهو من أعظم شعراء
العصر العباسى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى
الادب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن
الحامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر
الفارسى هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » - « منى » - « حبيب رضى
العصيدة وفى الغزل : فردوس و ... » - « معنى »
ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى - « سبب سمكة
المشى لدى شعراء العربية » - « من عذس » - « فى
قراءة فى العنبرية » - « من حبر » - « فى
العبارة » - « وهو الأدب فى الأعم » - « فى
وأورى جرح لعصيدة بحوار » - « منه مدنية » - « وحكم
خفية » - « وقد بلغ بقصيدة المدح » - « سنة فى ما
كان لها من كمال بعد عنصرى وفروحي ، ولم تنقص
تدبرته فى الغزل عن موهبته النذة فى القصيدة » - « وقد
أعاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن
ما لقيه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف
المدح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل
على صلات الناس جميعا - خلوة مطمئنة تنتهى بها
أيامه ، بعد حياة حافلة بالاضطراب ، غير مستقرة
على حبل » - « وختار له هنا هذه المعطوعات » -

- ١ -

المرأة والمشط

منذ ألقيت نظرة على المرأة ، فرايت شعرة بيضاء
من شعرى
أشحت بوحى عن المرأة عجلا ، خوفا من الوهن ،
ودعرا من الهرم
واليوم فى المشاط رأيت - بدلا من تلك الشعرة

قائلا : قد اعتزمت الحسيج ، قادا مبعثى الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء فى اخلاص ، كى تمتد حياته ودولته ، حين اتعلق بعنقه باب الكعبة وحين استمع الملك الى كلامه قال لخاربه : هيا ، فأحضر ما طلبه البدوى مضاعفا . ذهب الحسايزن وأحضر ما أمر به ، ووضعاه أمام الملك ، فقال الملك لى لطف للبدوى : اليك يا سيدى .

تقبل المنحة ، واعلم انها مائة دينار ، مائة لرادك وكرانك وحرانك ومائة أخرى أسر بها اليك، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لى ، بل فى رضاء الله ، ذلك أنى أحذر أن تذكرنى أى ذكر حين تصل الى الكعبة ، اذ الوكيل الزائف مصدر الدمار للأمور جميعا .

القضاء

اذا لم يكن القضاء هو الأمر الساهى فى أحوال الناس ، فلماذا تجرى الأحوال على خلاف ما يرصون؟ نعم ، يجر القضاء عنان الخلق الى كل ما هو طيب أو سىء ، وفى هذا برهان على أن كل ما يدرون خطأ ينتج الرمان آلاف البقوش ، وليس واحد منها كما يبدو فى مرآة ما نخال أو نأمن

ففيهما اختلفت أشكال العناصر **التي هي** **التي هي** الدنيا ، من وجود وفساد وبشوء ونماء فان ما شها من تفاوت فى العيش هو من خط القلم فى يد الحركة الكواكب .

لا يستطيع امرؤ أن ينبس قائلا : كيف ، ولم ، لأن مصور الاحداث منزه عن كيف ولم . ولما لم يكن فى يدنا شيء من حل أو عقد ، فجدير أن نرضى بالعيش طيبا أو غير طيب هكذا يستطيع العيش تحت قبة العلك الررقاء ، لان مقتضيات القضاء من قبة

الملك الررقاء مقتضيات القضاء من قبة العلك، حيث لا مهرب لى منه فى محال جبلتى ، لانه الولى القادر على الجملات والموالييد .

وهل يعرف امرؤ مدى وتوع هذا الفبك المحدود الا حصر بأدى الانسان فى الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقب على أشكال دوراته ، وليس من بصر يرى أسرار أحكامه . أية حركة تلك التى لا أول لها ولا آخر ، وأى دوران ذلك الذى لا نهاية له ولا مبدأ ، لاشكاية لدى من دوران هذا الفبك ، فشرح ذلك يستغرق عمرا كاملا ، وجدير به أن يستغرق .

حين يصفك الدهر من نفسه ، فمادام لا تنتصف أنت لنفسك ؟

كن مبنها ما استطعت ، وكنته ، اذ سيأتى زمان منه لى نستطيع .

هروب الثعلب

يجب ثعلب يبدو مهموما ، وراه على هذه الحال ثعلب آخر .

فقال له : خير ؟ أصلى بالحبر ، فأجاب : يستولى السكيطون على الحبر

فقال له : ولكنك لست حمارا ، فمادام تحاف ؟ فجاب : نعم ، ولكن الناس لا يعرفون ولا يعرفون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب .

وهذا يا أخى ما أخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ، وادن يسيئون اليك دون أن يدروا !!

دكتور : محمد شيمى هلال



ما روائع الشعر الإسلامي

ناصر خسرو

للدكتور محمد قنديل

العاصم في المدينة العاصلة ، مدينة العزلة الصوفية التي كان يدعوها جلال الدين الرومي : مدينة العشق .
يُشعرنا ما كان يوضح مما ترجمنا لجلال الدين .
لكن هذه الأبيات من شعر خسرو ، غيب في نطاق برعته
العبد التي كانت الطابع المعنى الفكري .

وناصر خسرو من شعراء القرن الخامس الهجري ،
(٣٩٤-٤٨١ هـ = ١٠٠٣-١٠٨٨ م) - وعلى أثر
رحلاته في البلاد الإسلامية أصبح اسماعيليا مندعما
٤٣٧ هـ (١٠٤٥ م) ، وانحجب رئيسا لثلاث الطائفة
بخراسان ، حتى كان يلقب : حجة اقليم خراسان ،
وقد لجأ الى ناحية «بدخشان» في أقصى شرق إيران
خوفا من المتعصبين ضد مذهبه بخراسان ، واعتكف
هناك بعيدا عن الناس حتى آخر حياته ، ومن آثاره
النثرية : زاد المسافرين ، وجامع الحكمتين ، ووجهة
الدين ، وسفر نامة . وله ديوان قصائد ، كما
اشتهر بأن له ديوانين في الحكم من الشعر المشوي
هما «سعاد نامة» و «روشنابي نامة» أي رسالة
السعادة ، والضوء ، ونسبتهما اليه محال نظر .

ولناصر خسرو آراء في النقد الأدبي سبق بها
عصره ، منها حملته على شعر المديح والتملق ، ونقمته

قد جمع ناصر خسرو بين النزعة الصوفية القائمة
في جوهرها على الفلسفة العاطفية والنزعة العقيدية ،
ومن ثم كان فريدا في تصويره بتجاربه الصادقة
اذ أمدته وجهته الصوفية العاطفية .
زودها بحميا من مشاعره ، تشفى عن حرمته بصدق
وليسمت هذه الحميا الا صبغة ظلية تحجب عن
الاقتناع بصدقها فيما بينه وبين نفسه .
لعلية بعد ذلك مستبدة بجوهر تجربته
بالعهد الانساني وعبد المسئولية ،
والتعاون الاجتماعي في مجالاته الحيوية المختلفة ،
وتظل مع ذلك صورة فكرية واضحة .

ولهذا يقل رونقها الشعري عن بطايرها في أدب
الصوفية الخالص ، ويشوبها أحيانا كثرة جنوح الى
التقريرية والمنطقية في جريثاتها التصويرية ، ولكن
بنقدتها من الطابع النثري الخالص عمق التجربة في
دائها بوصفها كلاما عن أعداد دسبة نار أحرار
القصيدة على جلاته ، وموحز ما يقال في خاصة نتاجه
الشعري أنه يعتمد على ما يشبه الأقيسة المنطقية في
صوره ، عن ثقة منه بالعلم ، وإيمان بجدواه في قيادة
الانسان والجماعات ، وبأثره في تسخير قوى الطبيعة
وسيادة الانسان عليها ، حتى بلغ من إيمانه بذلك
انه في عزلته الصوفية التي اضطر اليها كان يأنس
بالكتب والعلوم أنسه بإخوان صمدق يعوز المرء
نظائرهم بين الناس ، فيعيش بين كتبه عيشة الرجل

على من يحرقون الشعر بإراقته على أقدام الطفلة من
مولد بمن يخنس تراقى فيه كرامة اللغة وكرامة
الإنسان

١ - ثمرة المعرفة

فإن سواك من الناس قد اتخذ الموسيقى
وتعجز أنت حيث يجلس المطرب
فيتبعي أن تجتث منك اللسان الجريء على الصدق
حتام أنت تسرف في الحديث عن السرور والخزاعي
وتصف الخلد بالقمر والدواشب بالعبر
وتصف بالعلم ويخلوص الجوهر
من رأس ماله الجهل وفساد الطوية
وتسخر في البطم الأكاديب والجشع
وبما الكتب رأس من الكبر
يكون محمودا من عصرى أن يمدح
محمودا بزهد عمار وأبى ذر
لست أنا الذى يريق على أقدام الخنازير
القيم الثمينة من در كرم اللغة الدرية

٢ - الكتاب

هولى صدوق حسن أحلس وحيدا
يحيى من سرى
درى من سمع أبدا نفسه
ليس من سمع
له ظهر واحد ومائة وجه
كل منها حميل كالربيع
أريت على طهره كلما علمت
أن قد استقر العبار على وجهه
يقول الكلام دون صوت ولكن
لا يتحدث حتى يصادف واعيا
فلا تسمع له من قول ولا تبصر
على حين لم ير امرؤ مثله ذكيا فطنا
أرى كل لحظة من كلام الحكماء
على وجهه أثرا وتذكارا
ولا يتحدث طالما لا أنظر فى وجهه
ليس مثل الثرثارين الثقلاء
ولا يحدثك أبدا فى الظلام
كما هو أمير فارس محشم

لا تلم قبة الملك الررقاء
واقترع من رأسك ربح الغرور
واعلم أن الملك السموى يرى من الادانة
ومن العلم الا ينفي أن تدين بريئا
قطنا اتخذ العالم الجعاء ديدنه
فاتخذ أنت المصاراة حباله عادة
وإذا صيرت أنت تجمك نحسا
فلا تأمل من الملك نعم سعد
كيف تستطيع أن تكون ذا طلعة ملائكية
ولكن بجمال الفعال كن ملكا
الا ترى فى الربيع الخزاعي المنصرة
وقد صارت فى السهل شبيهة العيوق
هذا صلب اخراعى حديد
فيها لم تسمن الا من دأبها سوزها
الما أنت من طيبى المحضر بالعقل والرأى
فكيف لا تنسم بطيب المحصر
فان لم تول وجهك عن العلم
فان رأسك سيتزوج بالمجد
الشجر النى لاثر له جزاءه الحريق
كذلك جزاؤك حين لا ثمرة لك
فاذا حملت شجرتك ثمرة المعرفة
فانك تفرل قمة العنك الزرقاء دون قدميك
اباك أن تعد - أيها الاخ - كلامى حراما
فتحسب أن العلم من نصيب الكاتب أو الشاعر
بهاتان الهنتان محموتان لدى الناس
ولكى قد أرحمت متهما رأسى
نعم كلاهما تعبير - ولكن
ليس منها ما يشبه سحر النبوة
فإذا اتخذت لعنك الشعر مهنة

٣ - الجزء

اليوم كله وجه الارض تحت جناحي
حين احلق في الأوج بنطري الحاد
أرى حتى الدرة في قاع المحيط
ولو تحركت بعوضة على كومة
فان حركتها تبدو عيانا أمام نظراتي
واغتر اغترارا ولم يرهب قدرا
فانظر ماحدث له من الفلك القهار
فحاة انطلق من قوس محكم
سهم مصوب نحوه من القضاء المسيطر
فأصابه السهم المصمى في جناحه
فهوى به من السحاب الى الارض
فخر على الثرى يسبح في دمه كسمكة
وبسط آنذاك جناحيه عن يمين وشمال
وقال : عجباً !! كيف تأتي للخشب والحديد
هذه الحدة والقوة والطيران ؟

يألقى نظرة صوب السهم قرآه فد وضع به بعض
زئيش العقاب فقال : لماذا أجار بالشكوى وما حدث
لي انما كان مسى أنا ؟!!
دكتور محمد غنيمي هلال

اذا امتشقت المسام فلا يتبقى أن تقتل
فعد الله لن ينسى العمل السيء
فلم يصنع هذا السيف للمستبدين
كما أن العنب لم يكن من أجل عصارة الحمر
رأى عيسى في طريق من الطرق قتيلاً
فدهش وعرض اصبع الحسرة
وقال مخاطباً القتيل : من الذى قتلته حتى تجرعت
هذه القتلة ومن ذا الذى سيقتل - بدوره - ذلك الذى
تلك ؟
لا تضرب بأصبع الأذى على باب امرئ
حتى لا يطرق بابك امرؤ بقبضة لصر

٤ - العقاب

حوم عقاب من رأس صخرة
ونشر جناحيه طلباً للصيد
وفي طريقه نظر حوله وقال

.. وكل من رأى

((اقرأ في مجله الثقافة))

خيري حماد
دكتورة نبيلة ابراهيم سالم
عدنان الداعوق
محمد اسماعيل محمد
ترجمة سمير وهبي
حسن لطفى المنفلوطي
حسين الطوخى
فؤاد أبو القبط
مختار السويدي

● أصواء على السياسة العالمية
● المثل الشعبي
● الثقافة وأزمة العصر
● الأسطورة والرواية البوليسية
● حياة فرانزيسكو جويلا المثيرة
● بين الشرق والغرب
● الثائب الصغير (قصة)
● أندولوجيات الامم الأحده في السر
● موسسات وعرف نس سالتسورج

آراء

صمن افكار رؤيه فكرية وفنية وتاريخية، وأستأنف نصير
عمر الديار والعالم لاكتشاف خبرته، ومن لم تتوحد مع
محوليه، وشرف مستنداً لأولئك الذين يصير العالم
المعاصر بفوائده، وسليواته، وسلمته، على منهم حرج
حذوقه، موصداً بواباته أمام فرحهم، مسلطاً سياطه،
سارفاً خبرهم، وصور الشمس من خلالي دقاتهم □

د. جعفر عبد القوي، المقيم الألماني، دار العلم للملايين، بيروت
الطبعة الأولى، الأرماس ١٩٧٩، ص ٢٧٥
د. جلال فاذوق السرف، الشعر العربي الحديث، الأصول
الطبعة والتأليف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق
١٩٧٩، ص ١١٢
د. محمد بنيس مجلة كلمات (البحرين) كعدد ١، ص ٩٥
د. عبد الله الشعر العربي المعاصر سلسلة عالم المعرفة
الكويت الطبعة الأولى شباط/فبراير ١٩٧٨، ص ١٣٧
د. كمال أبو ذيب، مجلة بصير، العدد الثالث الحفد الرابع
نوفمبر/ديسمبر ١٩٨١، ص ٥٦
د. كمال أبو ذيب، مجلة كلمات، العدد الثاني، ص ٤

من قصيدة النشر، الى قصيدة الحرية

حكمة اخراج

جابر من العراق

■ سلك الكثير من عدم الجول في أي بحث عن
وظائف للشعر، أو غايات فلكي تُجيد لواء قصيدة،
ييس بوماً عينا، كي يلكر وهزي بريمون في كتابه
«الشعر المخلص»، أن مهم الشعر، لأن الشعر لا يحمل
فكرة الجاح الخاصة بالشاعر، فالقصود وحدهم، كما
يعول «مؤيدون»، مقدون أنه لا بد من نجاحهم، انهم
يمجدون دائماً، وبهم من لصوص يشمون الى عالم يأخذ
طب، يفسح وحدا، ويصع منه خبياً، ليقت الأربعة وهو
يصحك

لا سيب في هذه هذا العالم إلا وجوده، وإن هذا اليمر
سبب، وهي مجرد التفكير في أن العالم سيعي لكن دون أن
يعي شيئاً ازده بين عتاة الآ، وندلم لأخر، تتروح
لحفقة، حصه الشعر، الذي هو حصي أكثر من أي
شيء، وسحقته هذه لا تبين إلا في عالم بديل، وما تأتي
عكسة الشاعر، حيث التلميز هو تلميزه الوهم، أن
تكون شاعر يعني أن تكون مدعواً، ولكي يكون هذا
العالم موجود، يجب أن يضع الشاعر فعله الأصلي
التعير

ويكن، ما سمة هذا الفعل؟ هل هو إيجالي، بمعنى
أنه متضاد مع فعل آخر توجد في العالم؟ الآن؟ هل هو
سبي، يعني أنه يعتمد الشرح والتفسير ووضع
الأصول؟ يجربنا «بول فاليري» بصورة حسنة أنه فعل

لرؤيه دتية وهسوي جمالي من الوعي الانساني الحركية
المحتص والحضارية، من شأنه أن يجعل أشد قضايا
الذات في حصر صيرورتها وفردتها، وهو كتاب قضبان
الانسانية جمعة، لأن الشاعر والفن عمومًا لم يعمد، جزءاً
مقصولا عن عمل حركة الواقع، وشرف الشعر والشاعر
في قدرته على الانشاء، في حركة المدح والاعتناء،
ومعاليه آماله وطموحاته لأحداث شرح في رسم الطمان،
ومرجهته عهد، ليس جديد عنه، ولم يكن لشعره
تتحقق كلفه عليه تاريخه اجباة واستقصاء للوجود
والمرجوات خارج المواجهة^(١)

الشعر الشعري الأصلي، بلفظه ومرموزه وأساطيره
قادر، عن نأسي رؤيته جديدة، برقص أن تتوحد مع
الترميزات العنيفة التاريخية من جهة، ومع منطقة للجميع
نكل دور، من جهة أخرى. أما إذا كان استخدام الرمز
الاسطوري من باب الساعي بمعرفة دلالاته وأبعاده، أو
في رصده بقلته، أو في صب نميل (الأعزى) بأعز ذلك
فعلاً حنائياً، فإن هذا الاستخدام يساهم بطريقة أو
أخرى في موب القصيدة، وإعلام الشاعر في^(٢)

يريد، جهان ييس أن الشاعر الجيد قد القصير
في استخدام الأسطورة عن دلالات جدد في
جعل القصود الشعرية المعاصرة متفادية ومعاد
حكا زره، هم هذه الدلالات في نظره هي
- الشعر، عن القلق الروحي والذاتي باستغلال رمز
أخواب

٢- التعبير عن البعث والتجديد باستخدام الرموز
نور العازر المسح
٣- التعبير عن عذاب الانسية ومعاناتها باستخدام
رموز المسيح وبروتستانت ومسيحيين^(٣)

إن التوظيف الأدبي بالأسطورة هو أحداث أفاق
جديدة ومصبته أمام النص الانسي، تجمله قهراً على
أن يكون متجديراً ومتحلياً، لنفس الشعري المكون
الذي طالعت به القصود القديمة، في حصانيتها،
وموضوعات، وطريقة سائ.

أما، فتتح بؤره اشاعات عاجلة وحارجية فيه^(٤)
وبذلك لأد الأسطورة مثل ديور دلاله تعددية تتوحد فيها
الذات القوية بدواب أخرى اسطورية، كوداريخه
«جنانا» هي تمام، ومرع وكحل ليدات الفردية في وجوده
مختلته^(٥)

ويبقى موظف الرمز الاسطوري، في النص الشعري
الحديث والمعاصر، جزء من عملية معقدة متشعبة،
تصانير عمة أسيف المشرقة بواجبها، وبين العسير
معره أوجه تشابها وتدهنها كالمه، إلا أنها تدخل

حتى الآن جعل بعض الميارات الفكرية التي برجهي
وأعتقد أنه جل أن يكون عودة لمراث والمضي، هو عمل
سداعية جمالية وفيه ناصحه، ومن أهم شروط مصوحها
الأيان مصرور، بناء انسان قادر على عطي زمن الفراجع،
داور هي التفكير والابداع والخلق، وليس أسير للنص
السريجي وسرالي الذي يبعس على ذهبي لاسان
العربي، التوظيف هو موقف فكري ريادي ووجداني
روحاني، به تهديم سيات بديعة قارضة نفسها، إما نتيجة
القمع التسمي، والرؤيه الأحادية -حسب، وبما نتيجته
يقوقف الأبرامي لتربب في عيان الداعة للمستنية، وهو
سبب جسيمة لانساج حديد، قادر على التفكير
والثورة والبعث على بديل، والتوظيف ليس دائماً على
برحة النص الذهني (The Golden Bough)، لجيبي
فرير، كي يري بعض الفلا أنه عليه جماليه مبرمه
سطلق من وصف لذات الشعيرة للسلة الداحي
لجايه، وهذا الرصد من شأنه تثير اشاعات،
ودفعه لتغير واقعها المحاصر والمضغوط

ب، عملية التوظيف هدفها لفة لشعرات المنظر
إذ تساهم في صياغة تشكيل جديد له من خلال تثير
الحفزة وأصدده لتجربة اجباية في رحلتها حصة،
وبأكيد مدعاب، ومدرن، وهي رعه عيفة في حبيبته
كيمات السط والطعم الاجتماعي، وإثارة الحفز، وبه
جوانبه السطامية، بما كشف عن رؤى اشاعات
الانسية وتطوراتها إلى بي جديدة، وطايات جديدة،
معارية حد السق الذي يسري في محي واحد وتكمن
أصالة التوظيف في قدرته على أن بشر ويعمل على باية
الطغيان، أي كانت أشكلكه، وذلك يحق بعض شعري
قادر عن خبنة، هو متعارف عليه من قيم اسيدالية،
وقرائن مصفا، والتوظيف في كثير من القصود
الشعرية الحديثة، لا ينجو من ذاته واضحة، لظهوره
الذي خضوي التي هيبت على ييه احياة العربية،
ولدرجات العربية التي لا تزال تعقب الدهية العربية
وهو رعه كشف وسر خبانيا الذات وموجهاً بصدق،
وأكثر ما يتجلى ذلك عند الشعراء - جليل حاوي ومصلاح
عبد الصبور، وأمل دنقل ويمكن القول أن توظيف
الأسطورة رحله تأمل فكري بعنية شقاء وعبودية
الانسان، مهد تشكيلاته الأولى، وبوسيتها - إذ كان
يبد عياً - إلى يصدر عن رؤيه تسير مكمن الأشياء،
والانسان، والعلاقات بمختلف أشكالها، والتي تسود
مجتمعات من المجتمعات، واستخدمتها في النص
الشعري، يصير عن التعامل فعال بين دأنا الشعيرة و«نحن»
الحقيقة، ولا أقصد بهذا الالتحام، بل نقصد من القصيدة
وتنشج بالشعرات والابدولوجيات. إن امتلاك الشاعر

من قصص النثر الى قصص الحكاية



موريس شاهين

■ ذكرى التصور الحديث لعلاقة الإنسان بالطبيعة والعدل والدمع من أجل حياة جديدة في الوحدة والتغير مع من حلال قصيدة الشوق، فإن التصور نفسه هو الذي نرعه بكل بساطته في قصيدة حكاية كما يكتب رشيد الضعيف في أهل الظل.

يقول في مستهل قصيدته الحكاية «أهل قباب قصيدة سحبت عن بيت صبي على رأس جبين يشرف على وادٍ سحيق ملئ كالأفاعي الأسطورية هل قرأت قصيدة تقف بيت صبي على رأس جبل يطل على التلال والصحاح المنتنة حتى الحر؟»

نحن نعرف أن القصيدة في مفهومها الحديث، تلبي الحديث والعناء معاً، لأنها لم تعد فنّ نظم، وفنّ لحن، بل فن كتابة يصف العالم، ويغل الأشياء ويصور أماته وحركته. إنها هي من اللامتناهية، والشكل ملغى من الدعوة إلى طريقة جديدة في تحس العالم وزيادته بعبء تشكيه في تصور جديد ونحن نعرف أيضاً أن القصيدة بمفهومها الحديث تلبي لغة الحديث والمساء، لأنها لغة صعبة، معقدة بطبيعتها منحرفة توهم أنها تتحدث عن الأشياء وتكتفي بها، إلا أنها بالفعل لا تحكي إلا عن ذاتها.

لأننا هذا القول إذاً، لرشيد الضعيف عن القصيدة التي تتحدث وتكتفي؟

إن مشروع رشيد الضعيف العميق في «أهل الظل»، كما أرى، هو في جعل القصيدة تتحدث، أي بإعطائها شكل السرد الحكاكي، وفي جعل الحكاية المسروقة تتوقف عن السرد لتتيسر لغة قصيدة النثر.

١. الفعل الحكاكي والفعل الشعري

يقوم الفعل الحكاكي أساساً على شخص وحدث وحوار تتسوق في زمان ومكان محييين، وتتساقط من حلال صلبة السرد والسرد هو من كل شيء تنظيم زمني على الورق لأحداث تقع في الزمان التاريخي يحكي بشكل متتابع ومتراصف شيئاً حيلة الناس، وتتحدث عن مراقبتهم، وتصور تصوراتهم، وتروي مشاهداتهم. والسرد أيضاً أشاد لغوي مرتب في مشاهد وتصوير وأجزاء، ومصرغ في كليات تحمل الراحلة

أهل الظل، شعر رشيد الضعيف، دار طغراب (بيروت - لبنان)

من الأخرى وفق خط منطقي. بكلمة أخرى العمل الحكاكي جهاز يسير الزمن ويرواده يحشر فيه مشهد الأحداث الماضي، ويؤخذ متبعه باكتشاف مستقبل هذا الماضي. وبين الماضي التبعث والمستقبل المرتقب يستند حاضر أبلدي بشكل انظار مستمر لما يجري في الجهة الأخرى من الصفحة من خلال عبارتين «حدث ذات مرة»، و«جرت في ذلك اليوم» أما الفعل الشعري لغائه لا تكمن في نقل أحداث العلم التاريخي، ولا في نقل الفكر، أو سبل التوصل بين البشر إنما في مغامرة الغائبة كما يقول باحتين. إنه الفعل الذي يتحول اللغة إلى ماضيه وحسب، باعتباره صوتاً ومعنى، حضوراً وغياب، فالشاعر لا يقصد إلا كتابة القصيدة، واللغة الرامزة التي يكتب بها لا تحيل إلى أي شيء خارجها. وبذلك يحدث الانقطاع بين لغة تتحدث عن العالم إلى لغة تتحدث عن ذاتها، ويحل التفسير كفن عن تمثيل النموذجي والجوهري في تمثيل الحالات، والامتدادات والأدراكات، وتلحق الأشياء بها هي لتدور رؤى شخصية بلاشياء.

٢. السرد الشعري والشعر الحكائي

نعود إلى القصيدة الحكائية لنقول إن رشيد عندما يشد بالقصيدة لتحدث لا يسي أيضاً أن يشد بالحكاية لكي تتوقف عن الحديث كما الشعر وهكذا بين الحديث واللاحديث في مسافات رواية «أهل الظل» فالحديث، أي السرد الشعري، يروي عن الجرافة التي نهرس لأرض ويعلم الباطون الذي يعد السفالات، والرجال الذين يحرقون الجور والحديث يروي عن البيت الذي يبنى ذلك الذي كان يسكنه مؤلف كعاد مع أمه وأبيه من حلال مداعبات تربط حاضر البيت الجديد بإضي است القديم، والحديث لا يتوقف عن استدعاء تذكارات الطفولة، ومماسته هو حسن الخوف من الانامي والمقارب والفران والحردان.

أما سلاسل أي الشعر الحكائي فهو بيت أحب وقراءة أحب، ورشيد الحب، رفاضة الحب وهو رشيد النج في الضيف

المشرك الحديث واللاحديث في «أهل الظل» رشيد الضعيف تصمنا عن عتب موج جديد من الشعر حكاكي قلباً برعه في الموقنات العربية أصبح أن الكثيرين من الشعراء حاولوا أن يحكيوا شعرهم أن يعطوا امتداد، ربما أن يوصوه في المكان وأن يحكيه بالندرج الدرامي يكتم خسرو شعافية الشعر ولم يربحوا حقاوة القصيدة

وصحيح أيضاً أن الكثيرين من القاصيين حاولوا أن يشعروا بقصصهم بتحريك اللغة نحو قصائد الشعر ولكنهم فشلوا في رحابهم.

أما رشيد الضعيف فقد نجح في الاثنين ومن دون ادعاء نجح في جعل الرواية أغنية لشعر وفي جعل الشعر حضوراً روئياً

٣. شعرية رشيد الحكائية

رشيد الضعيف الحكاكي يكتب النص الذي يميزه أن يبرز ذاته بذاته فالحدث عنده ليس الواقع وإنما شبيه به، أنه غيالات، وتذكارات، وتوهمات والظن عنده ليس هذا أو ذلك من الناس وإنما ظن فريد وخاص جداً، فهو الرجل الذي يبي البيت وهو الذي جعله، وهو الذي جعله خوماً على أبنه، ولكنه يتساءل، وهو الذي يملأ بطن المرأة حتى لا يجوع، وهو كتهاد يحاول أن يجيب عن كل الأسئلة التي تترقبه وكانت نهاد تقول لو استطعت الإجابة عن كل الأسئلة التي يطرحها عن أولادي يسعدني لي سكر. إن يظله، صغير صغر الأطفال وكبير كبار البالغين، صغير يهر بالخيلونات، يتلهاها، ويتوسوس منها وكبير مأخوذ بفعل الريح، طمخ ليكون فيضان في البادية والعمارة

والمكان عند رشيد خاص جداً أنه انبراح إلى الداخل لا الخارج لمكان هو البيت هو العرق، هو الكائن وحيتته هي جسد المرأة والأفص لمنحبة فيه والمقرب المقارب متوالين، المشققة ضمات هو مكان معروف

في حين يتكلم مشهور في المدينة، أنه الكائن المهم والنظم والتمت، ولكنه
أيضا الكائن المرسوم وراء الكائن المرسوم، الكائن المهدد بالوحشة
والشيوعية، والخوف على الابن الأيسر المكان المكون هو اجس المصحي
وأرق المستقبل والزمن عند رشيد أيضا خاص جدا فهو لا ينقطع أحداث
في ديرة متضاعفة متنامية تجل حلها في حل حبكة الرواية، وأن هو رس
متفوح يمكن غمسه في كل الاتجاهات، بمعنى آخر أن الزمن عند رشيد
يذوب في شخصية راوي الرواية فلما يروي لنا من مشاهد ورسالات
وتوهمات، وهو اجس هو أيضا لشخص ما يروي نفسه زمناً ويروى، أو
يروي ما أنس التراكيب الزمنية، لا رس لأفلام السينمائية أنه رس
شعري تصميغ نهاية لال بدايت محيطة

إد رشيد يكتب عن كل شيء تقريباً. يكتب عن الزحف والمدينة والخدمة
والعمران، والماء والبطون، والمزواحف والذواحف، وذرات الجراح
ويكتب عن الحب السهل والحب المستحيل، وعن الأرض الطيبة والأرض
القسوة، ويكتب عن الصعل والطغوى، والأبناء والامومه، ويكتب عن
الظلم في أيام الضيق

المقالات الغاضبة

الشعر لم يعد في
قريبي وإنما صار كشفا
لأنه يفتن بها في حاجة إلى
كشف.

دراسات

من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة!

بقلم: د. عبدالله بن أحمد الضيفي
(المملكة العربية السعودية)

ظهرت قصيدة النثر في فرنسا وثيدة ظروف القرن الثامن عشر، وردة فعل على شعره المتحجر المتصنع. ومع أن الرمريين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًا، مقننًا له أن يختص بميلاد الشعر الحر، إلا أنها قد استأنفت تناميتها في سياق المدينة الأوروبية الحديثة. ووثبات المدارس الفنية المختلفة. وتطلع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثي^١، ولا مشاحة في المصطلح، الذي يزأج بين جنس الشعر "قصيدة"، والتثر: "النثر". والتجريب حق مشروع، تكمله حرية الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلا أن المشاحة كانت تنشأ حينما يُنطلق من وراء المصطلح إلى خطاب نصالي، إيديولوجي، لإلغاء جنس الشعر، كما ترسخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المحز التراثي، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يُجب ما قبله، وهو ما يقع فيه بعض أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسي التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)^٢ العلمية إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشعر. وهي تخلص في آخر سطر من كتابها إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعري، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكرية للإنسان ضد مصيره^٣. وقد ناقشت مطولاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولة ضبط الأصول، و"التقعيد" كما يمكن أن يُسمى "قصيدة نثر".

وتُراهن قصيدة النثر في الأساس على أنها ستستمد موسيقاها الشعرية من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية، الدلالية والدهنية، غير أن

المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو المواهب، أو واهو العلم بالعربية، أو هما معاً. فإذا انحصر يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربية، لا تمتلك عبقرية العربية ولا شخصيتها الشعرية، وإذا هو يلوب على سراي من شعرية، يمكن للقارئ أن يجدها كامنة في النثر، ما دام متصفاً بدرجة من الشاعرية والتأمل، مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعرية الهلوسة وهلوسة الشعرية. في حين أن الحسن الفني يبقى في مختلف الفنون بناءً معيناً، وشكلاً مائلاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقي

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخضت عنه التحارب العربية حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمى قديماً بالأقاويل الشعرية، أو الإشرافات الصوفية، أما الشكل المدعى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي^٤، و(برنار)^٥، نفسها، تؤكد على أن قصيدة النثر: "نثر"، لا "شعر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشعر".

ولقد سُمي (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، ١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجردة من الوزن والقافية: شعراً منثوراً. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة

في مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام إن في النثر أو في الشعر، ومن ثم تناسل أنظمة أخرى. ليس حتماً أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّد على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومنهاج جديد

من عمره، ثم تعلم قواعد العربية على كبره. كما تحدث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشعر الثوري" وشبهه بشعر الأمريكي (والث وایتمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خلف من بعده خلف ارتضوه شعراً. وسمّاه بعضهم "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاور والتخطي". ولعلّ تازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تفضيلاً من شأنه الشعري^٧. ثم كانت مجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبني قصيدة النثر ونشر نتائجها المبكرة.

والى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشعر أو في النثر، ومن ثم تناسل أنظمة أخرى.

إن الإيقاع - ولا أقول الوزن بالضرورة - مكوّن بنائي في الشعر. وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظل عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره، وصولاً إلى الشعراء المعنّيين، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألفي، أو كتب"، بل بـ: "أنشد".

ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّد على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومنهاج جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" كما تتساءل (سوران برقار) نفسها. رية التنظير لقصيدة النثر إذ تقول أيضًا:

"من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدام؛ لأنها ولدت من تمرّد على قوانين علم العروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرّرها على تعويض هذه القوانين بأخرى. لنأخذ يصل إلى اثلا عضويّ واللا شكر، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكر"، أي عبارة

أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر. ولكن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى".

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا، إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العي، فالحال ذلك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلا كانت تلك حركة عقديّة مخرّضة، بل إن البحث الصادق عن الأحمر والأكمّل، حيثما وجدنا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

تقدّمنا نحن العرب المحدثين، على سبيل الجهاد من قدامي النقد العرب، بلّا قالوا: إن قصيدة الشعر هي: "الكلام الموزون المقفى الذي له معنى"، وسفّنا رأيهم، وتندّرنا عليه بنزوع أيديولوجي نحو التخفيف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشعر، جملةً وتفصيلاً. وإن بهم قاصر، ومؤدّج. ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعنوّه. على حين لو تأملنا لرأينا تلك المقولة صحيحة في تعريف الشعر القديم على الأقل. شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأولناها لنصنم قائلها بالحمق النقديّ، بل

وقفنا مؤخراً على الشكل الجديد
تلفتنا إليه نصوص حديثة. يمثّل
في نصوص إيقاعية. لكنها غير
منضبطة على التفعيلة. كما أنها
تحتفي بالتقفية ومن ثم فهي لون
جديد. يقع بين بين، أي بين قصيدة
النثر وقصيدة التفعيلة

يعيش فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما هي
قصيدة النثر، ثم يصير مع ذلك على
الصاق ما يصح بجنس الشعر، ليمسح
الشعر نثراً، والنثر شعراً ملقياً إلى
جانب ذلك بمقولة أسلوبية ذاهبة
إلى: "لبحور الشعر وأوزانها، أثرًا
في الأداء، وفي قوة الأسلوب" ^٩ عرض
البحر الميت! وحينما يتقرر لدينا هذا،
فلا يعني وقوفنا ضد قصيدة النثر
بالطلق. ولكن ضد تسمية الأشياء
بغير أسمائها

وعليه يمكن القول: إن مصطلح
(قصيدة نثر) ليس سوى مجاز
اصطلاحي يشار به إلى نثر جميل، قد
ييز الشعر تعبيراً، أو قلنس هو نثر
شعري، أو شاعري. يظل في دائرة النثر
الكبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين ^{١٠}،
إذ قال: "إنه يمكن للشعر أن يستغني
عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟
إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل
أدواته. والقصيدة النثرية ياهمالها
للمقومات الصوتية لغة تبدو، دائماً،
كما لو كانت شعراً أبتر."

إن الإيقاع - ولا أقول الوزن

بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا
يركزون على أخص مميزات الشعر
العربي في زمنهم، الوزن والتقفية؛ من
حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى
كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا
يختلفان فيها إلا كمياً؛ بما أن الشعر
يكتف عناصرها، من: صوتيات، وضو،
وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع
تلك العناصر داخلية في النثر الأدبي؛
بكثافة أخف وتركيز أقل. أمّا ما يتصد
به النثر الشعري، بوصفه جنساً
أدبياً، فالوزن والقافية والموسيقى
اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة
التي التفت إليها التعريف القديم
لجنس الشعر، تماماً كما كان يلتص
قديماً في معلومات حفاظ النصوص
والهويات الشخصية إلى تحديد ما
يسمى: "العلامة الفارقة" / أو ها أصبح
ماخوذاً به اليوم من تحديد الشخص
عن طريق البصمة. سواء كانت للإبهام
أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة
القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرف
شيئاً تعريفاً فارقاً، فارقاً له عن غيره،
سيعمد إلى تعيين أخص خصائصه
التي لا يشاركه فيها غيره. أمّا لو قال،
مثلاً: "الشعر: الكلام الموزون، المقفى،
الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير،
وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما
هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير
من النثر الفني، باستثناء العنصرين
الأوليين. وتلكم هي العلامة الفارقة
التي لا يحفل بها النقد الحديث
كثيراً، بل يسقطها الشعر الحديث أو

ان التثام الآلية الجديدة
بالشعرية الحقيقية، بخصائصها
الإنسانية، وعناصرها النوعية
الفارقة، هو ما سيكفل فتحاً
ناجحاً إلى الشعرية تنساق وطبيعة
العصر

بالضرورة مكون بنائي في الشعر.
وليس مكوناً جمالياً فقط. ظل
عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ
دقنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره،
وصولاً إلى الشاعر المغني، لدى اليونان
أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن
قول الشعر بـ "قال الشاعر، أو ألقى،
أو كتب"، بل بـ "أنشد". وحينما
ينسف النص الحديث ذلك الرصيد
من حسابه، فينتج نصاً مغايراً، غير
إيقاعي، ومع ذلك يحتمل بسجود
الشاعري، كما هو الحال في بعض
نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، إلا
أن روعة المنجز تنتقص بالإصرار على
ربطه بحنس الشعر تحديداً، كما عرفه
الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا
يُعد إنجازاً جناسياً جديداً؟

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة
النثر أن تكون حنساً أدبياً، قائماً بذاته،
له رصيده من الماضي ومغامراته
المهمة في الحاضر والمستقبل. ولو
أنها استوت على سوقها، لصار من
حرفها الوجود المختلف خارج دائرة
الشعر، أصلاً. وعندئذ، فإن حاضنها
الأولى بها، والطبيعي لاستيعاب نوعها

المنفلت، هو محيط النثر، لا الشعر
هإذا كان المحدثون قد أحنوا على
النقاد القدامى مبتسرين مقولاتهم
حصر قضية الشعر في الإيقاع، فإن
من البدائية المعرفية كذلك إلصاق
كل نص تخيلي، خارق لأعراف اللغة
الاعتيادية، بالشعر، وكأن كل جمير
لا ينبغي أن يكون إلا شعراً! وفي هذا
احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون
أعظم من الشعر!

بل لم تقيد قصيدة النثر بالشعر
أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة
سابقة لهذا الموضوع ١١٩ ألا يمكن أن
يوجد نص عابر للشعر والنثر؟

إلى في صيق الاثني هذا الذي
تؤخذ به النصوص بين حذوي الشعر
والنثر لجناية على النص، وتقيد
لمشايخه عنها تظلم إليه من اعتناقات
وثورات جناية حراء ذلك التقيد
المعيق لحركة الإبداع بقسرها على
ولوح قالبين خرسانيين موروثين،
أحدهما اسمه، شعر، والآخر اسمه:
نثر، ولا ثالث لهما.

وإذا كنا قد رصدنا في أحد البحوث
التبصيرات إيقاعية شعرية حديثة،
أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمي منها في
القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا
في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر
التفعيلات)، قاصدين به، أن لا يتقيد
الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة،
بل يتداع في موسيقى الشعر العربي،
ليبتدع أشكالاً مختلفة تملأها عليه

التجربة، وهي ظاهرة فاشية في القصيدة الحديثة^{١٧}، فلقد وقفنا مؤخراً على شكل جديد قلّمنا إليه نصوص حديثة، يتمثل في نصوص إيفامية. لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتفعيلة. ومن ثم فهي ثون جديد، يقع بين بين أي قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا اقترحنا لها حسب بحث ألقيناه في (سوق عكاظ، صيف ٢٠٠٧) مصطلحاً، على طريقة العرب في النحت، مكوناً من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النثريلة). تجنباً لاتخاذ صيغة مركبة من قبيل: (قصيدة النثر تفعيلة) وتأتي اللصقية في صيغة المصطلح مطابقة للصلقية في بناء النصوص نفسها. ونعني: ذلك النص الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولد شكلاً ثالثاً. ولا نناقض أنفسنا حين نتمسك بمصطلح "قصيدة" هنا رغم ما قلناه آنفاً، فالأمر قد صار اصطلاحاً سائراً، يقيد دلالاته المضاف إليه. "النثريلة"، ولا مضاحاة في الاصطلاح.

والظاهرة أوسع من تجربة واحدة، ولا بد أن تكون كذلك بالضرورة، إلا أنها لم تحظ بالرصد والتسمية من قبل. ويلمحة سريعة يمكن أن تشير إلى بعض من كتبوا ما نسميه القصيدة النثريلية، لنجد منهم، على سبيل المثال، نادر هدي. من الأردن، كما في ديوانه بعنوان "كذلك" ١٣، ٢٠٠١،

وعبدالرحيم مرashed، من الأردن، في مجموعته "كتاب الأشياء والقصص"، ٢٠٠٢. ويتجلى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان علاء عبدالهادي، من مصر، بعنوان "مُهْمَر"، ٢٠٠٧. ويظهر في نصوص لكتاب سعوديين، مصنفة في قصيدة النثر، كـ بعض نصوص لمّال العويبي^{١٤}، أو محمد خضر الغامدي^{١٥}.

ولعلّ المرور بمرحلة (النثريلة) كانت تنتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، كأنها بعض تحارب قصيدة النثر ما هي إلا تلمس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثق بتمكّنها من ولوج الشّعر الإيقاعي. وهذا ما مرّت به الشاعرة السعودية لطيفة قاري، على سبيل المثال، في إثنائها من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة. إذ تقول: "ديوان هديل العشب والمطر" لا أعرف كيف كنت أنشاء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر، والآن أجد نفسي في شعر التفعيلة.^{١٦}

وهكذا فنحن مؤخراً بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً، إلى (شعر النثريلة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ "الشّعر الحر"، فاختارت له اسماً أدق هو: "شعر التفعيلة"، فكيف بالحري أن نتراجع

Poem، المعتمدة على التقنية الإلكترونية، عبر تناصّ الوصلات وروابط الشبكة العنكبوتية. لقد اشتق الشاعر العربي القديم إيقاع قصيدته من معطيات عصره، من وطأ أخفاف الإبل أو حركة سنايك الخيل، وكانت تلك هي قصيدته الرقمية التفاعلية المتاحة في عصره، وها نحن في عصر آخر تماماً، و سيكون المستقبل لرواد مبدعيه، حتماً، مهما ظالت المعارضة وخصوصيات القدامة والحداثة. على أن التنام الآلية الجديدة بالشعرية الحقيقية، يخصصها الإنسانية، وعناصرها النوعية الفارقة، هو ما سيكمل فتحاً ناضجاً إلى شعرية تتمازق وطبيعة العصر. وفي كل الأحوال بمكن القول: إنه حينما يزدف الدافع الإبداعي وعي نقدي لا يستطيع لعامل الطبع وحده فذاك يشير بأن تتمحض الحال عن تيارات فنية جديدة، ذات أسس فنية معرفية، ولها صفة الإضافات البانية.

نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه هؤلاء الشعراء في بعض نصوصهم التي سنوئها دراسة أخرى تفصيلية لا يتسع المجال لها ها هنا هو محض "قصيدة نثر"، لتختار له اسمًا أدق هو: "شعر النثرية".

وختاماً، فإن متبثق الإبداع النصي الحقيقي يكمن في حالة من اللاوعي، واللاعلم التفهني. وهو ما أنتج في الأساس الشعر العربي وعروضه، عبر التجربة الإنسانية وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقت من مكبلات التمازج والتصنع الراهن، لأثمت السحاي أصحابها بحورا جديدة، وأساليب تعبير شعرية حقيقية، بحيث يكون الشعر مكتنزاً بخصائص الموسيقى، والبناء الشعري الخالص، في غير نظام تقليدي.

إننا إذ نقف أمام فتوح العصر الكتابية نقف على سؤال جوهري. أيهما أكثر أهمية، حقيقة الشعر أم لبيته؟ أم هما نسيج واحد؟ ومن ثم، فإذا كانت الأصوات، بأسبابها وأوتادها وتفعيلاتها، هي آلية الشاعر القديم، فما الذي يمنع أن تشتق القصيدة الحديثة إيقاعاتها من معطيات عصرها؟ ما الذي يمنع اليوم مثلاً من ظهور القصيدة الإلكترونية، على غرار تلك التجربة المسماة: "القصيدة الرقمية التفاعلية" Interactive

- ١ نظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)،
قصيدة النثر من بودلير إلى أياض،
نر، زهير مجيد مغامس، مر، علي
جواد الطاهر (بغداد: دار المؤمن)،
٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٨٥.
- ٢ نظر مثلاً: ٢٧٧، ٢٧٨.
- ٣ نظر: م.ن.، ٢٨٨.
- ٤ انظر: لفيقي، عبدالله بن أحمد،
(٢٠٠٥)، حادثة لنصر لشعري في
لملكة العربية السعودية: قراءة في
تحولات مشهد الإبداع، (الرياض:
لنادي لأدبي)، ١٢٦.
- ٥ نظر مثلاً: ٢٨٣، ٢٨٥.
- ٦ نظر: الزركلي، إحيى الدين (=
(١٩٧٦)، (١٩٨٤)، الاعلام، بيروت
در لعم للملايين)، ١٨: ٢، ١٩.
- ٧ نظر مثلاً، خليل، إبراهيم،
مقلعة ديون. هدى، نادر، (٢٠٠١)،
كذلك، (إريد: مطبعة البهجة)، ١٥.
- ٨ ٢٠، ٢٣.
- ٩ نشايب، أحمد، (١٩٩٠)،
لأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية
لأصول الأساليب الأدبية، (مصر:
مكتبة النهضة)، ٨٢.
- ١٠ كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية
- اللغة لشعرية، نر، محمد الولي
ومحمد لعمري (الدار البيضاء: دار
نويقال)، ٥٢.
- ١١ انظر: لفيقي، عبدالله، ١٣٩.
- ١٢ انظر: م.ن، ١٤٥، ٠٠١.
- ١٣ كذلك، ٨١. وانظر ملاحظة
ذلك من قبل (خليل، إبراهيم) في
مقدمته لمجموعة "كذلك"، ٢٦، ٢٧.
- ١٤ للشاعرة ديوان تحت الطبع
بعنوان "كذب لعشاق ولو صدقوا".
وللدارس قراءة ستظهر مستقلة في
تجربة منال العوييل
- ١٥ موقع لشاعر محمد خضر،
على الشبكة:
<http://www.ghimah.net/>
main, articles.php?id=١٠٧
- ١٦ انظر: صحيفة "الوطن"
السعودية، السبت ٢٩ جمادى لآخرة
١٤٢٨هـ - ١٤ يوليو ٢٠٠٧م، عدد
٢٤٧٩، على لشبكة:
<http://www.alwatan.com.sa/news/newsdetail.asp?issueid=٢٤٧٩&id=١٣٩٠٥>

مناقشة مقال



لمحمد عبد القوي

اصالة الشعر في وظيفته الانسانية

لامر ما نشر بعض الكتاب قضايا ادبية قديمة دون ان يأتوا بجديد ، مبنهي القاريء مشاكلا ، لماذا اثير هذا الموضوع ما دام الكتاب لم يصف اليه جديدا .

هذا السؤال مرض نفسه علي بعد ان انتهت من قراءة مقال السيد محمد عبد الله تولي « بين الشعر الشعري والشعر الموزون » المنشور في مجلة « البيان » لشهر فبراير ٧٨ .

والكتاب لا يفتح سجل الاتهام ضد الشعر الشعري فقط بل ضد الشعر النحر كذلك ، ألم يقول في نهاية مقاله ان يقلل من قيمة هذا الشعر ؟ وهذا الموقف راجع الى نفسه التي لا تخفى على قاريء مقاله ، فهي نفسية تكن العداء للحديث وتتغصب للماضي .

وانتمية التي اتارها الكتاب من جديد اجبت نازها في الماضي — اي مع بداية الشعر الجبر — عصبية فكرية مغلقة ، اما الآن — ومع تقدم الفكر العربي — فقد تجوزت . وقبل السيد تولي اتارها المرحوم صالح حودت على صفحات مجلة « الهلال »

باسم . . . علي صباح رحاح
م . . . منسوب من حديث
. . . الاسمي . . .

من انا ؟

— انا صابر الذي ذهب جنديا
لحرب . . . الا تذكرني كيف احصيتني
لاني صبحت رجلا ؟ تذكر انك تهت
ان يكون ثوبا لرافق السرية المدافعة
حكك كعب رجلا كبير اسن . . .
ثم اراد ان يتكلمي

عن الرعد كنهه وقال —

— انا هب ابيع التوادل وانجز بها
بالحيلة ولا اتذكر اني غلارت هذه
الخدمة طيبة حياي ، ولا عرف رجلا
اسمه صابر . . . ثم رآه كنهه
عذره من سواش بشر ، مسعود
اصحح حجم حذاه من الارباح

ان . . . من يدري كيف اقعده
سعود سوار . . . تذكر ان صابر
بعض سمك يسكن مدينا سواح في
في ر من حسن . . . الا سطر
ذلك ؟

ب . . . حد هذه سعة من
اسم . . . سمع ان اخوان بطير
البرية اصابته

و . . . ثم اراد صابر
هو الامم على . . . والا . . .

بعض حبوب عبود . . . عبود
سوار . . . وف اسمه . . . نصح ابي
دمية في سب له — للعبود . . .
دمية بعينه به . . . حسدك بحرك
بحر بحس . . . كتب حصو به بعيته . . .
تطلع الى المثلثات الحشيشية
متوجه في عنق احمر ، تطلع من
تفحة الى سطح البهر حيث كان الماء
يسحرك حركات دائرية بانتظام . . . وفي
عنق اجسر من الطرف اشائي لنور
تدمت سارة سوداء وخرج احدهم
قمرى كيب في البهر . . . حينذاك
قرب الجندي وطلع الى سطح
لنهر كن الماء بهل ضمن دوائر
توسع شيف مشيت بانتظام . . .

الباب الخامس محمد

لكنه لم يبلغ هدفه ، وكل ما فعله هو تخصيص ملحق « الهلال » لأبداع الشبيب ، فنشر الشعر الحر في ذلك الملحق واحتفظ « الهلال » للشعر العمودي . وكأنه كان يريد أن سهم الناس أن هؤلاء الشعراء لم يصحبوا بعد ، وهم عائدون إلى العمودي عندهما تكتمل شاعريتهم .

واسيد تولي كادهم صالح حدوث ، وكباني أعداء الحديث ، يرى أن رادة التحرر لدى الشعراء نابعة عن جهل بالقواعد العروضية ونفور من لثراث ، والحقيقة أن كتبه لشعر الحر أو النثر الشعري لا تدل دأله على جهل بالعروض أو انقطاع صلة بالثراث ، بل ان رواد الشعر الحر كتبوا تصانيفهم الأولى وفق أوزان الخليل ، ومنهم ومن الأجيال الشعرية التي جاءت بعدهم شعراء زاجوا بين التفعيلي والعمودي .

ولتقرأ مقال السيد قولي ،

في البداية نذكر أن بعض المصطلحات عنده ليست دقيقة ، فـ « شعر الحديث » مثلا - ليس هو النثر الشعري فقط ، كما أن الشعر الموزون لا يعني العمودي فحسب وتعداهم الدقة هذه تحلج نرجس أن الكاتب اتحد موثقا من شعر الشعري والشعر الحر معا ، ألم يقل في نهاية محله : « هؤلاء يقصرون أنهن يكتبون الشعر الحر » أقرب بكثير من « أصحاب الفكر الشعري إلى الشعر العربي الأصم » ؟! بمعنى أن هؤلاء الشعراء يعتقدون هم كذلك إلى الأبد التي لا يراها الكاتب إلا في أوزان الخليل ، مهمل الأصالة هي التثبيت بهذه الأوزان إلى حد الجمود .

ويرى في الفقرة الأولى أن أصحاب الشعر الحديث « يزيسون لأنفسهم بأنهم وجددهم الشعراء دون الناس جميعا وأن الشعر الموزون الآخر لا يساوي في نظرهم شيئا ولا يصلح لهذا العصر وإنما يناسب العصور القديمة المساندة » أهل ، قيل مثل هذا الكلام في الماضي عندما اتحدت المعركة بين القديم والحديث فتبدلت ثم بحق وبغير حق ، أما الآن فقد تساكنت الأشكال الشعرية ، وصار الشعراء المحلصون لامتهم العربية يمشون ونظرة الشعر قبل شكله ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يوجد شعراء يكتبون العمودي والحر ، وقد يبحى الشاعر بالمرة من الوزن بنوعيه يكتب شعرا منثورا - غريب مضمون لا يستقيم له وجود إلا في قالب عمودي ويضمون آخر لا يتحدد شكله إلا على أساس التفعيلة أو على أسس لا تتصل بالبحر ولا بالتفعيلة .

ويتوهم الاستد أن هؤلاء الشعراء « لم ينفوا على طبيعة الشعر العربي » أنها عنائية ، والشعر

العربي إنما نشأ نشأة عسرة وقد كذب في جميع مراحله . « هذه ليست نظره تراثية صادقة بل هي نهج للتراث ، من إذا كان الشعر العربي غائيا في جميع مراحله - كما قال الكاتب - نصبح ملزمين بالحفاظ على غائيته هذه ؟ أم علب أن نغير به عن حيائه الجديدة وظروف الزمان التي لا تتلاءم وبعثيته دائما ؟! إلا نحكم على شعرا بالتخلف وبصن محاول أن تقتبس إلى حد الجود بطبيعته انقضاة ؟! أن الشعراء العربية أسي عرفت طبيعة الشعر اسمايه لم تعد هي تلك الصحراء ، قطيعتها تغيرت ، والإنسان العربي تغير ، فكيف يحق لما أن لا تترك الشعر يعبر عن حياته الجديدة ؟!

ويستمر الكاتب جية لجمي ليهال على قرائه حديث طويل عن الوزن الذي لا يسيسغ لأن العربية غير « التي أن يقول : « وليس لإنسان أن يضع الشعر العربي في قالب من الشعر الانجليزي أو الفرنسي . . » وعن سبين المداهمة هل يتخل الكاتب أن تقول له : ليس لإنسان أن يسافر في طائرة أو سيارة وأن يطبع الكتب بالمطابع المسبورة ، بل عليه أن يمتطي الناقة ويترجل عبر الصحراء ويقت على الاعلال وأن يتخذ رواية بـ ١٤

أن الشعبة يا سيدي انسانية ، وكل إضافة بغيرها لها كانت قومية أو وطنية في صميمه فهي لكساف ، وليس العيب أن يتأثر العربي بما تقدمه انقضاة الأخرى ولكن العيب أن لا يوض ما اسوعبه ونمطه لصالح امه العربية .

وبعد اطراء طويل للشعر العمودي يتقل الاستاذ تولا بلذكور محمد سعيد رمضان النوطي - بعول « والدعوة إلى الشعر المنثور إنما هي في بردها دعوة اجسية تدعو إلى كسر وثبد عمود الشعر العربي كتلك الدعوات التي تدعو إلى تبسيط قواعد السنة العربية أن وتروج لفكرة الجيع بين العربية والعباية أخرى أو فكرة استبدال الحرف لعربي باللاتيني » وراي البوطي يحجج إلى نقاش . ماذا ، قصد عمود الشعر العربي ؟! إذا كان المقصود به ما كان يريد العرب ، فإن هذا العمود قد تم تكسره قديما على يد أبي تمام ، وإذا كان المقصود به الشكل الخارجي الذي يحدده الوزن العمودي فقد تم تكسره كذلك على يد شعراء الموشحات يل وعلى يد أبي العتاهيه الذي اعطى نفسه أكبر من العروض . بعد هذا اندي حدث قديما أي عمود سيكسر أصحاب النثر الشعري ؟! هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هل يصح أن الشعراء العرب الذين يكتبون مالا يوضي النوطي وتولي يضررون هذا السوء أي الترويح لا فكر اجنية هدابة ؟! لقد كان أمين الريحاني



مفارقات الحياة

بسم
حسني سيدليب

هذا اصباح ، شعوب بقلق
عارض - فرغت اعرفه جيئه ودعيا
.. نحت الى الشرفه - انهم
الصباح هي سلاح احبهم العن
العرض عن فعل شيء - مستعد
الكرسي احدي ، والسند طهرى -
قيم أفكر ؟ ، وما سر هذا القلق ؟
في المساء ، ثقلت على المرائش ،
تأخرت قليلا عن موعد النوم - لا
حدي في احداث امس - قال امي بلا
مداه

— اميرة تروحت ..
وتم اعطى .

كن يحب ان سروح اميره
كل سب ستفروح ، فقيم القلق ؟
اميره كانت حيا ، واميه ، وصوره
حبه .. كن هذا في الماضي ، وان
س الذهبية عشرة . وعلامي بها لا
نعدو طيش المراهقة ، والاندفاع
لشباب . والان ، ان ابن الثلاثين ،
قد حشرت الحاة اكثر فأكثر . اضحكت

اول من ختب الشعر المنثور ، وماذا كنت حياة
الريحي سمد ان تحلى عن الإبداع الانبي ؟! ام تكن
تضالا من اجل العرب ؟! هل يحق لنا ان نقول ان
الريحاني هم دعوه اجنيبه تضرر لسوء للعرب ؟!
وهي الدعوه الى تبسيط شعرية ما يحسب ؟! ان
التبسيط ليس معناه التهم بل ايجاد افضل السبل
لنقل الاستيعاب ، وهذه مهمة على رجال التربية
والتعليم العرب ان يقوموا به بلا كلل .

وبمحتنا انكتب باعتقده الشخصي العربي ،
ومؤدى هذا الاعتقد « ان التحليل النفسي لاصحاب
اشتر الشعري انهم يريدون ان يحتلوا من كل القيود ،
مكث يحتلوا من قيود المجتمع الحلقية والديوكيكية
وماجموع فهم سيتحللون من لقيود الادبيه في هذا
شعر ؟ اسأل الكاتب المحترم : هل انت حاد ؟! ومن
لك ان يمح هؤلاء الشعراء الذين يمثلون كل هذه
الخطورة على المجتمع ؟!

ويطيب لي الا ان اتقل رايها حول الشعر المنثور
سبب من تتم به لحوار اجراه مع الشاعر حسين عفيف
شربه محنة « الشعر » المصرية في عددها الثامن لسنة
٧٧ يقول مرج : « يعرف سريح الادب العربي الشعر
المنثور منذ انصر الجاهلي مثلا في اسعافه لفتنه
لبسيطه ، او الكلم السمين ، عن تجارب للنسي
وحضرات الفكر التي لا تستبد ابتاعها من الشعراء
العروسي ، ان من الورن والعافية ، وان من الشعر
لا اتي للكلمة المشعة ، وطوبى له »

بعضونها داخل الفناء العسوى الذي شجده فبسه
الدلالة ، ومن حراك معاني الاشياء الحسنة التي
يصعب وصفها بلغة الصريح والوصيح ، سجا اتي
لغة الرمز والاشارة ، بطوح به المعاني الغنائية التي
تهس القلب ولا تتراسل مع العقل الا لكي يفسر فيه
الحيسل ، وهذا يؤكد ان الشعر المنثور في اللغة
عربية ، كما هو في سائر اللغات ، ظاهرة اصلية
تصرب في تراثا المأثور ، وليست ظاهرة عارضة يمكن
ان تمرض او تبلى وطيفتها الانسانية .

وفي الاخير اؤكد للكاتب ان افرة هذا النقاش
من جديد لاطائل من ورائه ، فهو نقاش متجاوز ما دامت
كل التيارات متواجدة على الساحة العربية وفي كسل
تيار لممت اساء تسبحي اسعدير لانها رمت فصاياتا
العربية الى مستواها الانساني الحقيقي ، وهي قطعا
لم تحقق ما حققت لانها كانت مثبته بطبيعته الشعر
الفنانية ولكن لانها تعبر بصدق من وجد ان الامة العربية
وطوبوحها الحالية .

محمد قحاح

— المغرب —

محمد بن محرز الوهراني

منامات

تقديم : أبو علي الحيدري

ركب الدين محمد بن محرز الوهراني كاتب مترسل من معاصري صلاح الدين الأيوبي . أصله من وهران وعاش بين مصر والشام حياة لا نعرف عنها شيئا سوى أنه كان يعتاش من كتاباته شأن غيره من الأدباء . ولم يشتهر الوهراني كما اشتهر غيره لسبب لا نعرفه ، غير أن حبر الدين الزركلي ، صاحب قاموس الاعلام ، يرى فيه قصورا عن بلوغ شأو سائر معاصريه من أمثال القاضي الفاضل حمله على سلوك دروب المهجاء والتفرد اللاذع توصلا إلى **الناهة والذكر** . والزركلي يرحم الله ممن لا تستفيغ أسماهم كلمة هجاء تقال بحق وزير أو قاصر ناهيك عن أن يكون ملكا أو خليفة ، فهو ينظر إلى مثل هذه الشطحات على أنها تحطيط استهاري لبعض القاصرين في سلام المدح والرفى . وقد قرأت الوهراني كما قرأت غيره فرأيت لديه الكثير مما يتمتع به المشاهير والكثير مما قصروا عنه ولم يتجرأوا على التفوه به . ولعله أن يكون في مقياس النقد الفني أقدر من معاصريه الذين استعزفتهم الصنعة ، فضلا عما اشتملته كتاباته من مضمون متميز في الأبواب التي تطرقت إليها .

ترك الوهراني نصوصا نثرية على شكل منامات ومقامات ورسائل . وقد جمعت هذه النصوص في كتاب عنوانه «منامات الوهراني ومقاماته ورسائله» حققه إبراهيم شعلان ومحمد نفش وراجعته الدكتور عبد العزيز الاهواني وصدر عن دار الكاتب العربي في القاهرة عام 1968 .

كتب الوهراني بأسلوب يجمع بين ترسل كتاب القرن الرابع وسجع المقامات مبتعدا بذلك عن صنعة القاضي الفاضل (الذي يبدو أن الوهراني تحجب الاقتداء به رغم علو مكانته الأدبية والاحتجاجية آنذاك) ومظهرا من الحيوية والتدفق ما يذكرنا أحيانا بأسلوب التوحيدي . وهو مع ذلك يصدر عن شيء من العفوية تنأى به عن التعميق الزائد وتفترن باستعمال مفردات وتراكيب عامية أضفت على لغته طرافة وواقعية ربما كانت تعكس ، بدورها ، الجذور الشعبية لكاتب عبر وجهه . وقد أعطى الوهراني هنا مثالا عمليا على إمكان الدمج بين الفصح والعامي دون الإخلال بالبناء الاسامي للغة الكتابة العربية .

أما مضمون كتاباته فموجه للتشهير بوجوه زمانه من فقهاء وقضاة وأدباء وأطباء ورجال الدولة . وقد سحر أيضا بالتصوفة والشيعة وندد ببعض الشعائر والعبادات وشهر برجال الدين وكشف ما يجري

في هذه الأوساط من التكسب بالدين واحتلاس الاموال والتلاعب بموارد الاوقاف المكرسة، أصلاً، للخدمات الدينية والاجتماعية وتتضمن عريضة شكوى كتبها على لسان جوامع دمشق ووجهها إلى الجامع الأموي باعتباره «كبير الجوامع» تفاصيل كثيرة عن الفضائح والتجاوزات الشائعة في إدارة هذه المؤسسات. ويدو الوهراني وأعيان لمفسدات الاجتماعية والسياسية في زمانه ومحتجاً عليها ورغم أنه يسرف في السخرية بحيث تبدو كما لو كانت مزاجاً شخصياً خالصاً، فإن القصص التي انصبت عليها سحرته ينظمها خط سائد يتأكد من خلاله غرض الكاتب في اختيار موضوعاته.

على أن الوهراني لم يوهر حاكمها ولا محكومها. وقد ناوش أفراداً وظواهر لا يقتضي نقدها أي قدر من المغامرة، لكن على أية حال كانت عنده جدية بالفضح والتشهير. ومن هؤلاء الكتاب والشعراء، وهم كما نعلم ليسوا أصحاب سلطة أو جاء بل هم في غالب أحوالهم مرتزقة يعيشون من عطايا الوجيهاء والسلطين. وهنا عالج الوهراني حالات من الانحراف لا يزال معظمها سائداً حتى اليوم في هذه الأوساط.

من المصوص البارزة في كتاب الوهراني «المنام الكبير» الذي سرد فيه مشاهدات في العالم الآخر رأها في نومه. وهو من نمط «رسالة الغفران» للمعري، ذلك النمط الذي احتذاه في عصر لاحق شاعر ايطاليا الكبير حين كتب «الكومند» لاهيه. يقع المص في قرينة 22 صفحة من القطع الكبير الذي طبع به الكتاب وقد أظهر فيه بعض الاستحفاف الذي نلحده في «رسالة الغفران» فيما يتعلق بالعقائد والشخصيات المقدسة. وسام مكرس لمصح بعض الاسماء النادرة من معاصريه وقد تطرق فيه إلى المتصوفة منتقداً طريقة عبثهم دون أن يتعرض لمذاهبهم الفكرية. وبحرش بالاكراذ الذين اتهمهم بالتعيش من اللصوصية، وقد جاء ذلك استطراداً من التشديد بعض رجال الدولة منهم. ويوضح المقتبس رقم (1) من المحذرات التي دلب بها مقالة طريقته في سرد مشاهداته في القيامة وتوظيفها لاغراضه الهجومية. وهو عن المتصوفة.

وكتب الوهراني عن القاضي (ابن بنان)، وهو فقيه أديب كان من رجال الدولة أيام صلاح الدين، حواراً بينه وبين إبليس يحده القاريء في المقتبس رقم (2) وقد أعدت كتابته على طريقة الحوار المسرحي لتسهيل قراءته.

وأظهر امتعاضه من حذلقات المثقفين وتفاصيلهم مؤكداً من خلال ذلك نفوره من التصنع والافتعال والمبالغة. ففي تعليق على رسالة كتبها إليه أحد الأدباء واستعمل فيها اصطلاح «الحار الغريزي» بدلاً من «الحاررة الغريزية»⁽¹⁾ قال:

«أظنه أدام الله عزه خاف أن يقول الحاررة الغريزية فيشبه كلامه العامة والسوقة وكوادن الاطباء وجهال الطبيعيين، فتحطى هذه الرتبة إلى رتبة الفارابي وابن سينا».

وفي نقد آخر لنفس الشخص تناول الوهراني مشكلة لانزال نعاني منها وهي مكابرة الشعراء وإدلالهم الشديد، مع ما يلحق ذلك من خضوع العام والخاص لابتزازهم إلى القدر الذي يثير اجماعاً

غير مبرر على الضرورة الاستثنائية للشاعر وما يستحقه لقاءها من الثواب المعنوي والمادي . وقد انطلق الوهراني في تناوله لهذه الظواهر من أفضلية العلماء على الشعراء ويجد القاري نص النقد في المقتبس رقم (3) وسلاحظ أنه يتكامل مع انحاء ظهر حينذاك في أوساط العلماء والمفكرين ضد الإسراف في تكريم الشعراء .

من العسير أن نفهم كيف استطاع الوهراني ممارسة هذا النقد اللاذع ضد المجتمع والدولة على السواء ، لا سيما وهو يذكر الأشخاص بأسمائهم ولا يتحرج من أحد مهما بلغت مرتبته في الدولة . وقد استطال قلمه إلى السلطان المعظم أحد اشقاء صلاح الدين واتهمه بتهم شنيعة (المقتبس 4) . ولم يتوقف إلا عند صلاح الدين الذي أظهر له احتراماً شديداً واختصه بالمديح . ومن المحتمل أنه فعل ذلك بسبب ما كان صلاح الدين يتمتع به من شعبية ناتجة عن مواقفه في الحروب ضد الصليبيين ، فضلاً عن سجاياه الشخصية التي حبيته إلى الناس . ومن المستبعد أن تكون جرأة الوهراني دليلاً على توفر قدر من الحرية السياسية في عهده ، فهذا الشكل من الحرية لم يكن مألوفاً قبل العصر الحديث ولم يعرفه تاريخ الدول إلا في فترات استثنائية عابرة كفترة الخلفاء الراشدين ، وخلافة عمر بن عبد العزيز القصيرة في التاريخ الإسلامي . لقد كان في وسع الوهراني أن يعرب عن توجهات مخالفة للعقيدة فيسلم من البطش لأن حضارتنا شهدت قدراً معيناً من حرية الفكر ، أما أن يعرب عن توجهات مناوئة لرجال الدولة ويسلم منهم فهو ما يبقى موضعاً للتساؤل

مهما يكن الحال ، فإن الوهراني يستكمل في نتاجه الأدبي حاجة إلى النقد أملتتها تناقضات الحضارة الإسلامية وألفت لها استجابات متفاوتة تصلح أن تشكل ظاهرة متميزة تقف في موازاة أدب المدح الذي تصدر ديوان الشعر العربي بعد الجاهلية وهناك حاجة إلى رصد هذه الظاهرة وجمعها . وقد قمت من جهتي ببعض المحاولات في هذا الاتجاه فجمعت بصوصاً من النقد الشعري تضمنها «ديوان المهجاء» الذي صدر مؤخراً . كما تناولتها في مجلة «مواقف» بمقالتين تضمنت أحدهما دليلاً لأدب النقد يشير إلى بعض مصادره ، واشتملت الثانية على بصوص نقدي منتقاة من النتاج غير الشعري .

ملاحظات تحقيقية :

بدل محققاً كتاب المنامات بإشراف الدكتور عبد العزيز الأهواني جهوداً محموداً في ضبط البصوص بمطابقتها على الأصول الخطية المتعددة وفي شرح المفردات الغريبة التي لا وجود لها في المعاجم علاوة على أسماء الأماكن والأعلام . وقد مرت في الكتاب رغم ذلك هنات لا يغلو منها كتاب محقق أشير فيها إلى بعضها :

- ورد في المتن قول الوهراني :

«واقد لك في التور» وقد شرح في الهامش :

«التور: إناء يشرب فيه الماء»

والصواب عندي : «واقد لك في التنور» وذلك بقربة الإيقاد

- في ص 63 قال المحققان عن المزه وقد وردت في المتن :

«قرية كبيرة غناء وسط بساين دمشق بينها وبين دمشق نصف فرسخ .» وهو تعريف ياقوت في معجم البلدان . والمزة هي الآن من ضواحي دمشق وليس فيها ولا حولها ساين وإنما قصور وعمارات لأعيان دمشق ووجهائها . وكان على المحققين أن يستقصوا ذلك ولا يكتفیان بمجرد النقل عن مصدر قديم . اصف إلى ذلك استعمال الفرسخ للقياس وهو غير مستعمل اليوم مما يوجب على المحقق أن يوضح ما يعادله .

- في موضع آخر (ص 64) ورد أيضا عن البقاع :

«موضع يقال له بقاع الكلب قريب من دمشق وهو أرض واسعة بين بعلبك وحمص ودمشق . وبالبقاع هذه قبر الياس عليه السلام .» وهذا التعريف منقول أيضا عن ياقوت . وكان يجب إضافة المعلومات الحديثة حول البقاع لاسيما وهو اليوم جزء هام ومشهور من لبنان بعد أن اقتطعه القريسيون من سوريا .

- في ص 84 ذكر الوهرازي البيت التالي :

«أتيت فؤادها أشكو إليه فلم أخلص إليه من الزحام»
ونسبه إلى المتنبي . والبيت لأبو نواس وكان يجب التنبية إليه في الهامش .

- في ص 79 ورد عن «الخزامي» في الهامش :

«عشة طويلة العيدان صغيرة الورق حمراء الزهرة ضية الريح فيها نور كنور البنفسج . وليس في الزهر أطيب ريحا منه .»

إن الفارسي المعاصر لا يفهم من هذا التعريف شيء فهو لا يدري أي زهر هو الخزامي ولا يمكنه أن يتصور ما يعنيه نور البنفسج ولعله أيضا لا يعرف كيف يكون الخزامي «أطيب الأزهار ريحا» أي : رائحة . إن معظم محققي كتب التراث يتصورون أنفسهم في القرن التاسع الهجري فيكتفون باقتباس التعريفات من مصادرها القديمة دون أن يبذلوا الجهد المطلوب لاستقصاء التعريفات الحديثة من أجل أن يفهمهم قراؤهم من أبناء القرن الخامس عشر الهجري .

- في ص 78 ورد في المتن : «أوامره التي تساعد إلى تنفيذها الأفلاك»

والصحيح : أوامره التي تسارع إلى تنفيذها الأفلاك .

- في ص 106 البيت التالي :

استغفر الله والله ما نفعت من سحر الفاطمة آيات ياسين

والصحيح : استغفر الله لا والله ما نفعت . . .

وبه يستقيم وزن البيت .

- في ص 73 ورد في المتن: أرموني على المزابل وادفوني في الحياة وأحسبه يقول: أرموني على المزابل وادفوني في الجباب.
والأفهام معنى في الحياة؟ إن العبارة في حاجة إلى المزيد من البحث.

- في ص 109 قال في المتن: «فعاني العراق» وسياقه يقتضي مغاني العراق لأن الحديث عن اللهو والغناء. وكانت لبغداد شهرة في هذا الباب.

- ورد في مكان آخر كلمة «بقين» فقال المحققان أنها لا توجد في ياقوت. وبقين قرية صغيرة قرب دمشق يوجد فيها ينوع شهير ببائعه العذب وهو الآن يباع للباس معباً في قناني معد أن كانت العرب تعبر الذين يبيعون الماء...

- في هامش ص 22 أثبت المحققان جواد للبحاث العراقي الدكتور مصطفى جواد عن مجلة درب ديار بغداد ورد فيه اسم «سوق الحيدرخانه» والمقصود هو: «سوق الحيدرخانه» من أسواق بغداد الحالية. والحيدرخانه محلة عثمانية معروفة في بغداد. ولا شك أن الخطأ منها وليس من الدكتور مصطفى جواد.

نصوص من «المنام الكبير»

- ٦ -

عن المتصوفة

.. فلما انتهى - الحديث عن النبي محمد في القيامة - إلى شاطيء المشرعة وقف عندها فتقدمت إليه الصوفية من كل مكان وعلى أيديهم الأمشاط وأخلة الأسنان وقدموها بين يديه.
فقال صلى الله عليه: من هؤلاء؟ فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك غلب العجز والكسل على طباعهم فتركوا المعاش وانقطعوا إلى المساجد يأكلون وينامون. فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس ويعينون بني آدم؟ فقيل له: والله ولا بشيء البتة ولا كانوا الا كمثل شجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان.. فساق ولم يلتفت اليهم...

المعاش: الأشغال التي تكتسب بها المعيشة.
أخلة الأسنان: هي المساويك التي يستخدمها القدماء في تنظيف أسنانهم.
البتة: قطعاً.

- 2 -

حوار مع إبليس حول القاضي ابن بنان

خرجت ليلة الجمعة إلى القرافة من درب الصفا، فلما كنت بين تلك الأكوام لقيت هناك شيخاً طويلاً في زي الصوفية عليه اثر السفر فقلت له:

الوهراني: من أين أقبلت أيها الشيخ فقد اشمأزت نفسي منك؟
 الشيخ: كنت عند بغبور ملك الصين بلغني أنه قد مالت نفسه إلى دين الاسلام فخرجت إليه من بلاد الزنج بعد الظهر فثبته عن رأيه. ورجعت أطلب مدينة قرطبة في هذه الليلة أتمم الفساد بين أولاد عبد المومن.

الوهراني: من أنت عافاك الله؟

الشيخ: أو ما تعرفني يا وهراني؟

الوهراني: لا والله ما أعرفك؟

الشيخ: عجيب أنا شيخك ومعلمك إبليس. حدثني ما هذا الذي يخرج في صدرك من ابن ننان؟ هبك أني سلمت لك ما وقع عليه الاجماع من شعره الركيك وكتابته زفقيلم فتقدر تقول أن أكمامه ضيقة وأن بخلته قصيرة أو أن طعامه قليل الابرار؟

الوهراني: لا والله يا سيدي

إبليس: هذه الفضائل التي تقدم بها أهل بيته في سالف الازمان قد حازها فأني شيء بقي لك تذمه به؟

الوهراني: ما أقول والله في الرجل إلا حيرا ولكن بحياة هذه الشية التي أنحست الاولين

والآخرين أيجوز في دين الفساد أن يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحتك لم نخرج فيها عن سبيك وأمرك فلما وقعت له في هذه الايام استهلك مالي وصيغ حلالتي ودبحني من الوريد إلى الوريد ولم يراقب في إلا ولا ذمة.

إبليس: أبك فعل هذا وحدك أم بكل من استضعف جانبه من الأصحاب؟

الوهراني: لا بل بكل من استضعف جانبه.

فكث ساعة ثم قال:

إبليس: فديته هكذا وصيته يا وهراني... يا وهراني ستين سنة أتعبت عليه إلى أن جاء

هكذا. شر كله ليس فيه من الخير وزن مثقال ذرة وهو في أعراض بني آدم مثل الطاعون في الأجسام. أشهد أنه من خاصيتي وقرة عيني. والله لئن أذيت بكلمة أشهد لأفرق بينك وبين أم بنيك ولأجعلن بينكما سدا من حديد.

ثم توجه إلى ناحية المغرب فلما هم بالطيران التفت إلي وقال:

إبليس: ان عثرت على الشيخ ابن الصابوني فسلم عليه عني وعرفه عني عليه وقل له:

ترضى لنفسك أن تكون مثل العنكبوت نصبت الزاوية على قبر الشافعي وقعدت تنتظر من يقع فيها؟ ما أفتنع منك بهذا اليس مرفعتك الملونة وعباءتك الصوف واركب حمارك القصير وشق اسواق مصر والقاهرة واخدع الناس بلطف سلامك وكلامك وغرهم بالسوسك وناموسك وعلمهم بلطيف احتيالك كيف يكون

النصب والمحال . والا وحياة ابي القاسم الأعور الذي هو خليفتي على بني آدم
وقربي في نار جهنم محوتك من ديوان الطرارين .
ثم غاب عن عيني فما رأيت الا دخانا صعد إلى السماء .

* * * * *

ابن الصابوني : رجل دين في عصر معاصر للوهرائي .
ابو القاسم الأعور : يبدو أنه من الوجهاء المعاصرين له .
السالوس : من ملابس الصوفية .
الراوية : التكية .
الطارارين : النشالين .
رقيليم : لم نقف على معناها .

- 3 -

مفاخر الشعراء

..... وأما قوله :

سبقت إلى غايات كل فضيلة تتمز على طلابها العرب والعجماء

فهذا البيت المصيبة العظمى والطامة الكبرى وليس ينبغي أن يجاوب الا بجواب
الفتى الامي لعدي بن الرقاع وهو أن يحصره بعض السلاطين ويقول له : انت قلت :
سبقت إلى غايات كل فضيلة ؟

فيقول له نعم . ويرمي إليه قوسا ويقول له جر هذا القوس فيقول ما أقدر . فيقول
(السلطان) اصفعوه فيصفع . ثم يقدم له فرسا ورجلا ودرعا ويقول له قاتل هذا الغلام بهذا
السلاح فيقول ما أقدر ولا أحسن ، فيصفع ، فيقول له : حل لنا شكلا من اقليدس فيقول
لا أعلم ، فيصفع فيقول له : مسألة من المجسطي ؟ فيقول لا أعلم ، فيصفع ، فيقول له :
حل لنا كوكبا من زيج البتاني فيقول ما أعلم فيصفع ، فيقول له : مسألة من النجوم ؟ فيقول
لا أعلم فيصفع . فيقول : مسألة من احساب ؟ فيقول لا أعلم فيصفع . فيقول له : مسألة
من الفرائض ؟ فيقول له لا أعلم . فيصفع . فيقول له : مسألة من الفقه ؟ فيقول لا أعلم
فيصفع . فيقول له : يا ابن عشرة آلاف قحبة فاي شيء تعلم حتى تقول :
سبقت إلى غايات كل فضيلة

فيقول أعلم شيئا من النحو والتصريف لا غير . فيقول له ولأجل النحو والتصريف تقول :
سبقت إلى غايات كل فضيلة ؟

وكذا يكون جوابه في البيت الذي بعد هذا وهو قوله :
وملكني رقي المناقب أنني أحطت بأداب الوري كلها علما

وهكذا أيضا في الذي بعده وهو قوله:

فما منتصف من ترقى به العلا يرى أنه من اخصى فوقه وصبا

وهذا البيت والله من الشعر النحس الذي لوبقى في بطنه لأخذه القولج زائدا على ما فيه من التدنصرم والرعونة المعجونة بالتبصرم والقحة والاستخفاف بلحية المدوح . . .

• • • • •

عدي بن الرقاع: شاعر من الأوان الأموي. ويسدو أنه يشير إلى حادثة مماثلة.

المجسطي: اسم كتاب بطليموس في الفلك والجغرافيا

البتاني: من الملكيين الاسلاميين والزيج جدول فلكي

الفرائض: الموارث. وكان حلها يتطلب الخلق في الرياضيات

التدنصرم: كلمة عامية لم يعرف المحققان، ولا أبا، معناها. ولعلها من مفردات الشناتم.

التبصرم: من مفردات الفشار.

هوامش:

١- الحوازة الغريزية: من اصطلاحات الطب العربي

فرناند بروديل

فروديل حركة الرأس مائية

ترجمة: محمد البكري و محمد بولعش

د محمد الفاسي

رباعيات نسائية
(العروبيات)

مشراب - محرو

منطق الطير للعطار

بمكتبة محمد عبد الحليم

كثير منها في ضحايا الظلم القاسية ، وفي التجارب الصاعدة التي عبرت بها الآداب عن مآسى هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدرت في التعبير عن هذه التجارب مما عبر به كثير من ذوي الملوب الكبيره عن مفاسد عصرهم ، وعن معاناتهم لها معاناة زوجت بهم الى ما وراء حدود الطموح الى معانيتها . ومن ثم لاحظ - كما قلنا من قبل - شيئا واضحا بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية ، يتضح في هرب أولئك بآمالهم في عالم أحلامهم ، وفي استهانتهم بالحياة ، وتفرغهم عن الاختلاط بالمجتمع ، وفي تنصل هؤلاء من تبعه العصر بالهرب في عالم الروحانيات الخالص والهرب والتنصل كلاهما فيه قصور وبخايل يقف بنادون ما ننشد اليوم ، ولكن علينا ألا نغفل أولئك جميعا حقهم في الدلالات الإنسانية التي يدل عليها أدبهم في وصوح ، الى جانب ما تشيد به كذلك لهم من أصالة في التأويل ، وأصالة فنية في التصوير . وتكرر مع ذلك أنهم أصفوا على الحياة روحانية تسمو بالخلق ، وكثير من دعاة السلوك على تحام الأحداث ، والشعور بالطبيعة ، والاشمادة ، مما نرجو أن تناح لنا صاحب نمطه عليه فيما بعد .

منطق الطير
لغريد الدين العطار وهو منطوقه من بحر رومن في لغة الفلاس وسماحة بيب .

والعطار متأثر فيه قطع باخوان الصفا في رسائلهم عربية . وهؤلاء هم أو من نقل الفصحة عن ساراجيون - أو الحرافة كما يدعوها ابن النديم - الى محال فلسفي ذهني ذي طابع صوفي اجتماعي معا - ففتحوا بذلك مجالات فسيحة لصنوف من الخلق الفني في الأدب القديم ، ومن ثم انما هذا الكتاب .

ومحور القصة في هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير في مجلس ، كما في اخوان الصفا ، ولكن اعطار يحول مجرى الحوار فيها الى مقصود آخر تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، في معنى الرمز العام لا الرمز الإيحائي المذهبي ، لصوف الحق في نشدانهم للحق ، وهذا الحق - أو الذات الإلهية - يرمز له العطار بطائر خرافي يقابل ما تسميه العقائد ، ويدعى بالفارسية " سمورغ " ، وهي كلمة فارسية مكونة من لغتين

وعندنا في عدد سابق من هذه المجلة أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وقيمتها . وعندنا في هذا المصنف - أن نمسح الى أنه يجب أن ينظر في المقام الذي فيه هو الأدب الصوفي في قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم الحاصرة بالعبارة وأن تستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفني ، لا الدلالات المباشرة التي لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفي جانباً سلبياً في حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث الأسعاده وهم من الأوهام بساور المغترين ، في سميل الطير بالسعادة في العالم العلوي ، عامة خالصة . طريق العبادة والتعالي بالروح ، في سميل السلبية طابع الأدب الصوفي كله ، ولا يسفى أن نصرفنا هذا الجانب فيها عما ذكره أ . ن . ن . روحى عن الاسفاف ، وعن الاسفاف ، وعن الاسفاف ، هذا التعالي قد بدا في صور الأدب الصوفي ، جارة صادقاً أصيلاً مشبوب الطابع مما نرى عن تهبوق أهله بشروء مجتمعاتهم ، مفاسدها . على الهرب من مواجهة صعب الحياة في مجتمعاتهم ، وعلى تماسد في ذلك من أثره في نشدان السعادة الدائمة ، أشح الأدب الصوفي بنوع من السخط دى الأثر الإيحائي في تعاليه ، وبالكشف عن مساوئ اجتماعية أخذ يحلوها ، وهي نفسها التي نحمل عليها الثائرون ليقروضوها . وفي هذا المحال قد يصير طابع الناس في عاقبة الأمر سديلاً الى الأمل ، والى الثورة ، والضيق بمواطن الخطأ . وكثيراً ما يتجاوز اليأس والأمل في المرات التي تهدد للثورات أو تقدمها ، بل كثيراً ما نرى هذا الضدان في نفوس الثائرين المضحين بحملون أرواحهم على كعبهم في سبيل حياة أفضل . فمما نلاحظه في القديم في صورة نقمة حارقة يستهنون فيها بالحياة في ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو تحرقهم أملهم في تضرع محرى التاريخ . ووراءهم - على حادة التاريخ - عالم من مشاعل تشدح عزائهم ، يتمثل

الالهى . وعن الحب أن يبادر بتجاوز الحب الصورى
فى تأمده لجمال الصورى الى الحب الخالد بنفسائه
وجدا بالجمال الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية
التي يسوقها العطار فى « منطق الطير » :

- ١ -

العشق الصورى

مثل امام الشىء مفقود ينتحب
وسأله الشىء من سكى ؟
فاجابه . أيها الشىء كان لى حبيب
من جماله كانت نصره روحى
ثم قصى نحيبه وهائدا أقضى هما

وقد أصحى العالم لدى حالك الحبيب حدادا عليه
فاجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟

حد لا يحذر بك سوى هذا جراء !!
لا فاحس لك منه حبيبا آخر
لا يرد عليك . ولن تقضى أنت استحياءه
فاحسب سىء حبيب بالموت القصان
لا يحب صد فيه للروح سوى الاحزان
والكل من يبتلى بعشق الصورة
يضع من هذه الصورة فى مئات صفوف البلاء

- ٢ -

الفانى هياما بالله

قال لقمان أسرحنى : يا الهى
قد هرمت ، وحرت وحدا ، وناء بى الطريق
والعهد بالعد حين يهرم أن يسترعى
وأن تحلى سبيله ويتحرر
وأنا الآن فى عبودنى لك ، أيها المليك
قد صار شعرى الأسود ثلحا
وكم غابيت من الهم عبدا ، فهنى السرور
وكبرت سسى ، فهب لى أن أتحرر
فصاح به هاتف : بأمن أنت من حصن العواص
كل من يرم التحرر من العبودية
يصبح ممحوا الوعى والتكليف

سى + مرغ ! ومعناها : ثلاثون طائرا ، ولكنها
صارت علما على هذا الطائر الفريد الذى لا يطير
له . ويعود الطير فى مجملها ، ويستقبلها ويرحب
بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدى ، وهو رمز لهادى
الطريق ، ويدعو الهدى الطير - بعد أن يتم
اجتماعهم - الى رحلة طويلة ، هى رحلة فى اخمص
روحانية ، فينطلق كل من هذا الطير بعدد ، رمزا
الى علائق المادة المعوقة للروح ، ويجيب الهدى
كلها منها مفتدا عذره . ويجمعون أفرعهم بعد ذلك
للمرحلة بشدانا للمثول أمام السيمرغ ، فيقطعون
الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهى رموز لمراحل
السلوك الروحى ، وهى وادى الطلب فالعشق ،
فالعرف ، فالاستغناء ، فالتوحيد ، فالخيرة ، ثم
الغناء فى ذات الله .

وتسافط آلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ،
ولا يصل الى تلك الحصرة سوى ثلاثين طائرا ، أو
سيمرغ لأن سى مرغ معناها ثلاثون طائرا ، مدرسة
كما قلنا من قبل . وحين الوصول ، دون فى مر
المثول أنفسهم على حقيقتهم . أن لا يصرطوا
« سيمرغ » ، وقد يدعوا ربه سيمرغ .
بالسيمرغ (وهو رمز الله ، ومعنى لخطه فى
ثلاثون طائرا) - وذلك يرون الله صرح -
أى أنهم رحلوا روحيا حتى عرفوا أنفسهم على حقيقتهم
وعرفوا ربهم ، وصوا فيه وحدانية .
هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات
عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ،
وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة
العاظمية ، وعلى النظر الى الجمال - جمال الروح
والكون - على أنه السبيل للوصول الى الجمال الامثل ،
وان الحب الاساسى يجب أن يكون قسرة للحب
الاكبر ، حب واجب الوجود ، وعند الصوفية أن
الحب قسمان : حب صورى ، يتبدى فى التعلق
بالصور ، انسانية أم كرمية ، وحب حقيقى ، وهو
المفرد من جمال هذه الصور الى دلالاتها العاطفية
الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسمان
جمال حقيقى ، وهو صفة اربية لله تعالى ، وقد
شاهده الله فى دنه مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه
فى صنعه مشاهدة عينية ، فخلق العالم مرآة شاهدة
فيها جماله عيانا . وهذا العالم هو الجمال الصورى
عند الصوفية ، فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق

فاترك هذين ، وصنع قدمك في الجادة
فقال : أي الهى ، أهيم بك على الدوام
فأى جدوى للعقل والتكيف ، هذا حسبي
ثم خرج به الواحد عن حد العقل والتكيف
رافصاً به يصرب يدا يديه
قائلاً : الآن لا أدري من أنا
لم أعد عبداً بعد ، ومن أنا
أعحت العبودية ، ولكن لم أبق حراً
لم يبق في القلب مجال لسرة من غم أو سرور
سبب أدري أنا أتب أم أب أنا
قد أمحيت فيك ، وصاعقت الشائبة .

- ٣ -

الطوبى في الثول

وحدث ما لم يطير شمس القري ، وحدث وجهها
باشرافة تلك الشمس ومن أعسكاس وجه الطير
الثلث (السيمورغ) رأوا وجه « سيمورغ » العالم
فإذا ألفت نظرة عجيبي هذه الثلاثون رأيت ذلك
« السيمورغ » عن يقين فدارت جميعاً رعوها حيرة .

وأصحت من جديد حيرى على محي جديد إذ رأيت
أنفسها هي « السيمورغ » تماماً ، إذ هو ذوها ذات
أنفسها فإذا توجهت إليه كان هو نفسه الثول

صار هذا داك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله
فبقيت أسرى الحيرة ، بدون تفكير ، إذ عجزت عن
التفكير ، واد قصر بها العلم عن معرفة جليلة الأمر ،
سألت - بلا لسان - سؤالاً طُبت كشف هذا السر
المتين ، ونشئت حل « الأنا ، والأناث »

وبلا لسان أتاها من الحضرة حجاب . أنها تراه
كالشمس كل من قدم إليها رأى فيها ذات نفسه ،
حسماً وروحاً

فمحوها ذات أنفسهم . قد فتى الطل في الشمس .
هذا كل ما كان

كانوا يرددون ما سروروا - هذه المكاتب ، وحين
وصلوا لم يبق منهم رأس ولا حسد فلا بدع أن
أقصروا عن الكلام ، لم يبق سالك للطريق ولا
مشتت . ما يسمع صرير المدى

دكتور محمد غنيمي هلال

.. وكل من يقرأ

اقرأ في مجلة الثقافة

- الجزائر - من مذكرات السياسة
- انقلابات سورية
- الأحلام والثورة
- صخرة تكسرت عليها موجة الاستعمار
- (جهاد ليبيا)
- مظاهر ثورة تأخذ بها تونس لتطوير اقتصادها
- الوطني
- الثورة في الجنوب العربي
- الثورة العربية في العراق
- ذكريات عن ثورات فلسطين
- شخصية صلاح الدين توحى
- لكاتشو بأجمل قصص الديكاميون
- الثورة الاشتراكية
- للدكتور محمد أحمد خلف الله
- عبد الفتاح الديسي
- محمد فريد أبو حديد
- د . راشد البراوي
- د . صلاح العقاد
- د . زكي صالح
- خيرى حماد
- محمد اسماعيل محمد
- عبد الكريم أحمد

موسم الهجرة إلى الشمال

- السرد، الهوية، العنف -

عبد الله إبراهيم *

من حيث انتهى مصطفى سعيد ومن الواضح أنه لا يمكن أن تتشكل حكاية "مصطفى سعيد" إلا من خلال حكاية الراوي، فهي الإطار الذي ينظم تلك الحكاية ويتحكم في مفادها. ويضعف عليها دلالتها. إنها حكاية نحكي بالمكان وبسبغ في مفاصله، وتصف طقس الحياة الجماعي في القرية، وعلى صفاء الليل وفي العديّة، حلال مكوث الراوي في اندية أو في تنقلاته وأسفاره بينها وبين المدينة لأنها إحاضنة تلك الحكاية الأخرى لرمزيته التي تتصف بانها رحلة في الزمان، لأن الامكنة فيها توظف لغايات رمزية، كما سرى. وأخيرا فإن حكاية الراوي وأفعاله ومحتمه أن هي المرأة تتفراغ فيها حكاية مصطفى سعيد التي تدور بكل المقاسم والاعتبارات حكاية عريّة عن مجتمع الراوي، وذلك قبل أن تدور هم لحيرة والفكر الزوي، ليفصل عن استناليته الثقافية، ويخرج سزاه الشخصي، كما كان "مصطفى سعيد" قد فعل، ولكن كل ذلك يتم بعد فوات الأوان عند هذه اللحظة تتلاقى فقط جيوط الحكايتين

تتجمع حكاية "مصطفى سعيد" من مؤثر عدة، تتناثر كند متطيرة، قبل أن تترك في ذاكرة القارئ كحكاية متكاملة ومتناسكة، والموارد المذكورة هي: روية مصطفى الذاتية

في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ "الطيب صالح" (1) تتوارى في البدء حكايتي، وذلك قبل أن تدمجا ببعضهما في أساية، حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من "العرب" سود، وحكاية "مصطفى سعيد" الذي كان قد سبقه في العودة من الغرب قبل سنين، ولكن لأسباب مختلفة، وفيما تظهر لحكاية الأولى راوي شخصية انتمت، تظهر لحكاية الثانية مصطفى سعيد شخصية حرة ومتوصلة ومتكررة، على أن أهم ما يميز الحكايتين عن بعضهما هو "أن حكاية الراوي موضوعية - تفسيرية أما حكاية "مصطفى سعيد" فهي حكاية فردية - مأسوية، ولهذا فهي مجاز طويل رمزي يتضمن معنى أحلاميا وثقافيا. يتم تأويل دلالته من خلال حكاية الراوي لتفسيره التي تنهض بمهمة الأبقاء على حاله للتأثر قائمه إلى النهاية في صلب حكاية "مصطفى سعيد" من خلال التلاعب لدقيق بتقنيات اسود بصورة تقوم من جانب بتقطيع بسج الحكاية وتمزيقها إلى شذرات متناثرة في سياقها، أي في سياق حكاية الراوي، ومن جانب آخر فإنها تجري تقصيرا لها بحيث تكون غاية في التماسك حول شخصية "مصطفى سعيد" وتنتهي لحكايتان في المشهد الأخير، تستقر معا في عمق مرارة صعبة، لكنها معتمة، هي النيل فالراوي يقول "أنني أنشأ

* كاتب عراقي

تتري هذه الرؤى المتنوعة والمتقاطعة شخصية "مصطفى سعيد" وتعمق الأبعاد الدلالية لحكاياته التي تتعكس في كل رؤية طبقاً للمرجعيات الفكرية التي تصدر عنها تلك الرؤية. ولهذا يظهر "مصطفى سعيد" الشيء، ويقضيه في وقت واحد. انه شخصية موشورية تتجمع على سطحها الاضواء لكنها سرعان ما تتناثر بالوان متعددة

كانت الوصية الاساسية التي تركها "مصطفى سعيد" الى لراوي هي ان يحنب ولده لفضول وانترحال، مهذان هما لوباءان اللدن جذر منهما قتل ن يخفني. ويتحذيره منهما يكون قد دعا الى السكون والاستقرار والدعة، والحنقة فان مصوله ومرحاه فاداه لى بهايات ماسوية وكان عليه في نهاية المطاف ان يعيش متكرر " وما ان عرف الراوي سره الا وقرر ان يخفني ولا توهي وصيته، وتعلق الراوي عليها ناه مات عرقا، الأرجح ان ولاء ارحيل قد دفعه الى مغامرة اخرى فطالما عاش غريباً عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح احد في مد اوصره علامة حقيقية مع لآخرين ابتداء بامه ونتهاء بروجته كان يحس بمعنى من المعاني انه غريب عن العالم بأجمعه. هذه هي سعادة الرجل الكامل، كما يقول الراهب الساكسوبي من القرن الثاني عشر " هو عو ف سان فكتور" الذي ينقل عنه كل من المنفيين - اريك ويرباخ وانوار سعيد وزمندان توروف وكل منهم منفي او معد عن وطنه بصرية او باخرى- ما يلي " ان الاساس الذي يجد وطنه مكانا " جميلا" مبتدئ غرض ، انه القوي هو من يعد كل الارض وطنه له. لكن الانسان لكامل هو الذي يكون العالم بأجمعه غريباً عنه فالعنى هو الذي يركز حبه على مكان محدد في العالم، والرجل القوي هو الذي يوزع

لجانب من حكاياته، واطبعت الراوي، وحديث مأمور متقاعد، واستاد جامعي سوداني، وانطيري يعمل في الحرطوم، واحد الورياء ، واخيرا مسر روبنسن الى ذلك تضاف انطباعات عابرة خاصة بالفرويين مثل الجد ومحجوب، ويلاحظهما تعدا في مصادر الحكاية التي تتركب من موارد عدة قبل ان تشق لنفسها مجرى متكامل، على ن ذلك يكشف فقط تنوع الموارد، بيد ان الامر الذي ينبغي ان يستأثر بالاهتمام هو تعدد زوايا النظر الى هذه الشخصية المحيرة وحكايتها المأساوية فالتضارب بين روياء العصر، واحداث التقاطع والتعارض يجعل الحكاية تشع باطباعات متعددة، من ذلك مثلاً : ان رواية مصطفى سعيد الذاتية لحكاياته تكشف وكأنه كان مدفوعاً بقوة قدرته صرامة وعاصمة منذ طفولته الى يوم احتفائه، اذ كل شيء يتيسر له ، مدرسه الانجليز في السودان، عائلة، روبنسن في القاهرة، اساتذته في الجامعة، اليسار لانطيري، لقربة التي تمتصت وتزوجه احدي مسانها ان كل هذا يكشف وكأن ثمة مصيراً ينتظم حياته، وكل وقائع تلك الحياة خرواب ينتصمها حيط واحد اما رواية الراوي متبداً بالحياد، ثم تنتقل الى المضول، ثم الاعصاب، وذلك قبل ان يصير سلسلة من الاحكام القاسية بحق حبيما يدرجه ضمن " قطيع الذئاب" الذين تعمروا في الغرب وعادوا لينهبوا بلادهم. هذا لوقيض به ان يعود الى بلاده عودة طبيعية. اب المأمور والاستاد الجامعي " منصور فيعتبر انه صنبة الانجليز ، فيما يذهب " ريتشارد" الانجليزى الى انه اكنوية اقتصادية اخلفها اليسار الانجيري ولا يوثق به (2) اما مسر روبنسون فتتركب له صورة معاصرة الجد والنقاء والذكاء

المتصلة بـ "الانا"

لقد طرحت هذه القضية في "موسم الهجرة الى الشمال" على خلفية تاريخية عاصرت مهبور الرواية، ومن لمؤكد انها اثرت فيها كموجه خارجي، قصدت بتلك الخلفية حركات التحرر والتمرد والعنف التي اندلعت في منتصف القرن العشرين وخلال العقود اللاحقة ضد السيطرة الاستعمارية، وبخاصة في افريقيا، التي تشكل القساء العام الذي تتفاعل فيه أحداث الرواية المتحيلة. وكان العنف باشكاله المتعددة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعمر والمستعمر. انه عنف زرع الاول في نفس الثاني، او في الاقل اسهم في ايقاد شعلته، لان راي انه الوسيلة لوحيد التي بها تتخلص من المستعمر. وكان "سارتر" في تقديمه لكتاب "فرانز فانون" "معذب الارض" وهذا الكتاب شاه شاهد رواية الطيب صالح. كتب على خلفية نشاط حركات التحرر ولا يفصل بين صدورهما الا سنوات قليلة - قد قال: "ان علائم العنف لا يستطيع لين ان يمحوها ان العنف وحده هو الذي يستطيع ان يهدمها، ذلك ان المستعمر يشفي من عصا ب الاستعمار بطرد المستعمر من أرضه بالسلاح، فهو حين ينفجر غضبه يسترد شفافيته المفقودة، وبذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادرا على صنعها" وبسبب ذلك، كما يرى سارتر "هو" ان العنف كحرية اخيل، يشفي الجروح التي يحدثها. وكان "مصطفى سعيد" يتلاعب في مفهوم العنف، ويستخدمه كفعل فردي، وكممارسة جنسية تأرية تتكرر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموجة لكنه عنف يريد به الشفاء من هرج. ويلاحظ ان الفاظ العنف وما يتصل به من دلالات تتكرر كثيرا في حديث "مصطفى سعيد"، وتزداد

حده على كل الامكنة، اما الرجل الكامل فهو الذي اطفأ شعلة حبه (3). الاغتراب لمتواصل هو الرغبة استجابة في داخل مصطفى سعيد وبها يتحقق وجوده

معند مرافقته كان مسكونا بها، يغادر بلده صغير والاحساس لاتي يلازمه فكيف انا عاد ليه كبيرا " جمعت مدعي في حفيظة صغيرة، وركبت القطار لم يلوح لي احد بيده ولم تنهمر دموعي لفراق احد، وضرب انقطاع في الصحراء، نفكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي، فكان مثل جبل ضريت جميعتي عنده، وفي الصباح قلعت الاوتاد واسرحت بعيري وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة وحن في وادي حلف، فتخيلتها عقلي جبلا اخر، اكبر حجما، سائيت عنده لية او لبتين، ثم اواصل الرحلة الى عدة اخرى (4)، لم يعرف الحب، وكان عقله "لة صماء" ولا توجد في نفسه "قصة من المرح" كما قال له مسز روبنسن. يبدو وكان مصطفى سعيد قد فهم ليكون غريبا وعينيا. فتمتازة لذهبي جعله يعتقد انه بهما يحقق "هويته"

كان الصيب صالح قد أكد بان هذه الرواية تطرح مشكلة "الهوية"، أي "مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجي، خصوصا" "وربما، ومشكلة نظرنا الى "انفسنا" (5)، فالمتن السردية فيها، بالحكايتين اللتين اشريا اليهما، انه يعني بهذه القضية، من جانب الاول وهو علاقة "الانا" بـ "الآخر"، وعلاقة "الان" بنفسها وهو جانبها الثاني. فحكاية "مصطفى سعيد" تتصل بالجانب الاو، وحكاية الراوي بالجانب الثاني، انهما وجهتا مشكلة "الهوية" التي جرى تمثيلها سرديا في هذه الرواية باعادها الموضوعية المتصلة بالآخر، واعادها الذاتية

اهميتها في وصف علاقته بالنساء الأوروبيات، وما ان يبلغ ذروة ثاره لعنيف بقتل "جين موريس" الا ويحلو الخطاب من كل ما له علاقة بالعنف

ان "جين موريس" اسم هي الانموذج الرمزي الذي يتكثف فيه الآخر بالمسبلة لمصطفى سعيد ولتتابع التحولات التي يمر بها قبل النيل منها، ويعدده اخدين بالاعتبار المصنع التي تتردد بها معرودة العنف ومرادفاتهما واسطال الذي ينتهي اليه بعد ان يقتلها، يمتزج فيه الانتقام والثأر والرغبة ممول: "بثت طارها ثلاثة اعوام، كل يوم يزداد وتر لقويس توتر، فومي مملوءة هواء، وفراغتي ظماء، واسراب يلعب امامي عي متاهة الشوق، وقد تحدد مرمي السهم، ولا مفر من وقوع الماساة وداث يوم قالت لي: " انت نور همجي لا يكل من الماراد سي معش من مطارذتك لي، ومن جريي امامك تزوجني" وتزوجتها غيرة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قبعة من الحجب امسكها مكانني امسك سحابا، كائنني اصابع شهاب، كاسي امتطي صهوة فشيء عسكري يروسي، وتعت تلك الانسامة المبريرة عي فمها، افضي الليل سامرا، احرص المعركة بالقوس والسيف والرمح والشباب، وفي الصباح اري الانسامة ما فتئت على حالها، فاعلم انني حسرت الحرب مرة اخرى كنت عيش مع نظريات كينز وتوبي بالنهار، وبالميل واهل الحرب بالقوس والسيف والرمح والشباب (6)، وما ان يعلم مصطفى سعيد في القيام بالفعل المزوج: بل "جين موريس" وفشل في ان واحد الا ويحس بانه شقى من جراحه، وتفتت عصف الحمول كانت حساتي قد اكتملت سلتها، وبم يكن ثمة مبرر للبقاء (7) نه يشعر بانه العاري الذي ينتشي بنصره، لانه رد

العنف بعنف هو هنا عطف رمزي حري تمثيله سرديا لكنه متصل بمرحعات تاريخية) ويلعب به الامر حد يتعاضد فيه مع شخصية كينز وبكسر سرعان ما يستجمع سلسلة العمارسات العنيفة اني سحقها الاوربيون ببلاده وحضارته، والمقصع اطويل الانبي الذي يصور الحالة الذهبية لمصطفى سعيد معد دانتة بمجموعة من الجرائم يكشف فلسفته للعنف "نا احسن نجاهم بروج من استقرو، فلاحتعل مقام اصلا بسببي، وما فوق كل شيء مستعمرو، اني التحيل الذي يجب ان يتدفق امره حين جي" لكتشتر بمحمود ود احمد وهو يرسف في الاعلال بعد ان مره في مقوعة اثيرة، قال له: "لماذا جئت سدي مجرب وسهب؟ انحين هو الذي قل ذلك لصاحب الارض، وصاحب الارض طامع راسه ولم يقل شيئا فليكن ايضا ذلك شائني معهم، اني واسمع في هذه المحكمة صليل سيرف ابروميل في قوطاجة ولعققة سنابك خيل النبي وهي قطة ارض القدس. البواخر مخوت مرض البيل اول مرة تحمر امرايع لا الخبر وصكك الحديدية انشئت اصلا لنقل الجيود. رقد انتشار المدارس ليعمرنا كيف نقول "نعم" بلغنهم، انهم جلبوا اليها جرثومة العنف الاوربي الاكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان، جرثومة مرض فذاك اصابعهم منذ اكثر من الف عام نعم يا سادتي انني حننكم عازيا في عقر داركم قطرة السم الذي حقنتم به شرابين اناريخ انا لست عطिला، عطيل كان اكنوية (8) وكان يقول "نا لغاري لذي جاء من الحبوب وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لى اعود منه ناجيا (9)

كان مصطفى سعيد بمدرسته العنف قد استعاد حسب

تعبير سارتر - شعاعيته لانه كافا العنف بالعنف في رحلته الفردية الى "الشمال" مدفوعا بهاجس البقاء العنيف، تحي ردة فعل ستورم الغريبي اجتماعي في السيطرة على بلده. ويقتصر قيمه الانسانية واقصاء عمله الحصارى وقد لاحظ "ادوارد سعيد" انه يقوم بدور معاكس لما قام به "كورتز" في رواية قلب لظلام لـ "جوريف كونراد" (10) فالكورتز يرحل (11) الى الاقاليم السوداء فيما يرحل مصطفى سعيد (2) الى اقاليم البيضاء. لكن انفارق بينهما كبير، فالكورتز شأنه شأن روبنسون كروزوي في رواية ديفو" انما هو الابيض الذي يؤمن بانه يمثل القوة الحسدية والفكرية والاحلاقية لانقاذ الآخر من خموله وتخلفه وبحت الوهم الحادع بتعبير وصعوبة الآخر يتم تطبيق برنامج السيطرة الاستعمارية بوحوه الثقافيه والسياسية الاقتصادية. اما نطل "موسم الهجرة الى اسبانيا" فلا يسكنه هاجس التفرق، انما هو يدق بالعنف ثقفاً لاختلافه الى كائن سلبى. مرحل، كما يقول طابا دالتا في عطر شار انغاري الاصلي كان يريد ان يرد على اوبنك الذين اردوا مسحه، بعلمه كيف يذعن ويصاغ ويمتثل، ليقول لهم بلعنهم "نعم" وچدير بالذكرا ن اولى العبارات لانجليزية التي بقنها "كروزر" لـ "فريدي" لسون هي "نعم سيدي

ما ان يقتل "مصطفى سعيد" "حين مورس" الا ويتخلص من داء العنف، احس به تجع في اعادة التوارى الى نفسه، في لواقع لم يعد معنياً بالبحث عن نهاية محددة لحياته، ولا عن دلالة معينة لمصيره، تابع محكمته ببرود وغادر بلاد الانجليز، وهو حلو من المشاعر والانفعالات انسي كانت تعتم في داخله من قبل لقد افترغ عقله، فاستراح وبعد الى بلاده بلا ضجيج

ولا اهداف ولا ادعاءات ليعيش مسكرا في قرية باية وشبه ضائعة عند منحى الليل. لا يذكره بعاصيه شيء الا مكتنته السورية المعصنة التي لم يسمح لاحد بالاقتراب اليها حتى زوجته لقد اصبح "الغريب" بالنسبة له تجربة ذهنية ستعيده منفردا لوحده- حينما يعود متعبا من مزرعته، جعل ما تبقى من حياته مكرسا للهروب الواقعي من "حالة الغريب"، والاتصال سر' بذكره، وعلى نحو مماثل بالصبي كما كان يقوم به في عرقته اللندنية ولكن بمعاني مختلفة تماما وهذا يدخل لكان ليعمق المعنى الرمزي للحدث والشخصية "مصطفى سعيد" على حد سواء فعرقة اللندنية قضاء شرقي في قلب حاضرة لغرب، وغوقته لسودية فصاء غربي في قلب الشرق والعرفان وطف في انصر لغيتين مختلفتين، كانت العرعة اللندنية هي "وكر الكليب" الباقية ايها بيت شرقي ستغل "مصطفى سعيد" محتوياته بالسرقة المثيرة لدهشة وقضول واعجاب الغربيين، امثل استقلال للايقاع بضحايا من النساء للواني سمورهن عابم الشرق بفرشته، يقول واضعا عرقته "غرفة موسى مقبرة تطل على حديقة، سدرها وردية متفاحة بعناية، وسجاد سديمي دافئ، والسرير رطب، مخداته من ريش النعام، واضوء كهربائيه صغيرة حمراء، وزرقاء وينفسجية، موضوعة في زوايا معنية. وعلى احزن مرانا كبيرة حتى اذ ضاجعت امرأة بد كلتي اضاجع حريما كاملا" في ان واحد تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق واعد، وهي الحمام عطور شوقية بفاذة، وعفصير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب عرمة بومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى ثمة بركة ساكنة في اعماق كل امرأة كتكت اعرف كيف احركها" (13) الى هذه الغرفة

كان يجرجر نساء¹⁴، ليعاجنهن بعالمه الشرقي المشير، وكثر الأكاديب لعادحة، كما يقول، حيث " العندس والد وريش النعام وثمانيل العج والابهوس والصور والرسوم بغابات النحيل على شطرن النيل، وقوارب على صفحة الماء، أشرعته كمنجعة الحمام، وشموس تغرب على جبال لبحر الاحمر، وقوافل من الحمال تحب السير على كثبان الرمل على حدود ايمن، اشجار التبلدي في كريفان، وفتيت عاريات من قبائل الزاندي والتوير والشك، حقول اموز والبن في حط الاستواء، المعابد اسمية في منطقة النوبة، الكتب العربية المرحقة لاغفة مكتوبة باخط الكوفي المنمق، السجاجيد اسمية واستانور الوردية والعرايا الكبير على الصدران، والاضواء العلوية في الاركان⁽¹⁴⁾ في هذه الغرفة الشرقية في قلب لندن، يتحول "مصطفى سعيد الى مير شرمي مراوغ ومجادع، يلبس العباءم والعقال، ويختال فخوراً بذكورته، وسيلته الوحيدة للتعبير عن ضعفه (لداحي) الله في الواقع يحرص على أن يتقمم في فضاء شرمي حرص على ترتيبه وسط عالم اعدائه، يريد أن يجعل من التاريخ خلفية تضفي على عنقه معنى ثقافياً لكنه بالنسبة لـ مصطفى سعيد عالم رحيم، يبده مقل شهرانه، فالهدف منه خلقة لتماسك الداحي للنساء اللواتي يصطحبن اليه، انه يقابض كل الرموز الحصارية والثقافية مقابل لذة يعتقد انه بها يثار لنفسه بعبارة اخرى انه يستثمر تلك الرموز في نزاعه العريق وما أن يتفرد بـ "جين مرس" هي عرفته، الا وتحدث المواجهة الرمزية الخطيرة الاتية بين الجسد واماثرات الثقافية "خلعت ثيابها وقفت امامي عريه- ثيران الجحيم كلها تنجحت في صدري، كان لا بد من إطفاء النار في جبل الثلج لمعتصر

طريقي . تقدمت نحوها مريش الأوصال، فاشارت ابي رهية ثمينة من امجودة على الرف، قالت : تعطيني هذه الرهية بو طلبت مني حبايث هي تلك اللحظة نمتا لقابصها اياها . اشرت براسي موافقاً . اخذت الزهرة وهشمتها على الارض واخذت تدوس لشطايا بقدميها حتى حولها ابي فبات اشارت الى مخطوط عربي نادر على المنضدة قالت تعطيني هذا ايضا . حلقي جاف انا ظمان يكاد يقتلي الظما، لا بد من جرعة ماء مثلجة اشرت براسي موافقاً . خذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فيها بقطع الورق ومصغتها ويصغفها . كانها مضغت كبدي، ولكنني لا ابالي اشارت لي مصلاة من حرير اصفران اهدتني اياها مسز روبسن عبد رحيمي من القاهرة اقم شي، عسري واعز هدية على قلبي قالت تعطيني هذه ايضا ثم تاحدي . تريدت برهة لكنني مطرت اليها منتصبة متحفرة ايامي عيئها فامعان ببريق الخطر وشفتها مثل فاكهة محرمة لا يد من اكلها . وهزرت راسي موافقاً " فاحذت المصلاة برمنه في نار لمدفأة ووقفت تنظر مثندة ابي النار لتلتهم فابعكس السفة النار على وجهه هذه المرأة هي طلبتين وسالاحقها حتى الحميم، مشيت اليها ووضع ذرعني حول خصرها وميت عليها لاقبلها . وعجاة احسست بركلة عبيقة بركتها بين فضدي لما افقت من غيبوتي وجدتها قد اختفت⁽¹⁵⁾

ن عرفته هي بدن مكان لممارسة العلف، فيما عرفته في السودان مكان لاجترار الدكريات وما ان يقتحم الراوي الغرفة الاحيرة الا ويتكشف المصوى اسري الذي كان " مصطفى سعيد" يحرص ان يكون في منأى عن الانتظار، انه عالم الغرب

انطلق من الشرق الى الغرب ليعود متكررا لا ينطوي الا على جملة من الذكريات الخاصة التي لا يريد لاحد معرفتها. انها تجرته مرة وقاسية ، تؤدي بالراوي للارلاق اليها حينما يدخل العرمة فيداهمه احساس بالغضب والحيرة . ومع بكن امامه الا لهرب الى اسفل لينفس عن عيظه بالسباحة . فاذا به بعيد في اللحظة الاخيرة بحرية " مصطفى سعيد " حائرا وعاجزا " في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب " . لا يستطيع اعني وان يستطيع العودة مكان يريد ان يتدنى من حيث سبى سببه، لكنه لا يستطيع، فتلك تجربة واحدة لا يمكن ان تتكرر، وكما هو ممثل هزلي في مسرح يصيح " الذئبة ، المجدة " (17)

كانت " حالة سعيد " قد أكدت بان هذه الرواية تعني بالمرق والانتشار الذي يعانيه الفرد . وهو عالق بين نقبضين " حضارة الغرب والاصالة الذاتية، وهي " سير عميق دراماتيكي بهذه التجربة لانها تدور على اشد المستويات حميمية وترسم مأساة روح عتيقة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحق وظلم هرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يهر. هكذا يتكرر المعارك مع العدد ان يغروه في عثر داره، يعمل الى اعاقه، يهاجمه في اشد لمواقع حساسية المرأة . فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوة وتفوق وتسلط بالرجولة

اروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يدمج الهيام وإعجاب بالمق والافهم، وحيث يمثل البطل الصحية والسماح ولعاشق، ويمثل تد حل الاجيال وتناقصها وتداخل الثقافات وتصارعها، فضلا عن تمثيه لبقطة قاره هائلة جامعة وهتمة " (18)

تتضاد مجموعة من المعطيات لتعطي على حكاية

كامل نمطياته الثقافية الحيوان الربعة من الارض حتى السقف، وموقف، وموقف، كتب كتب كتب " و" مدعاة نكيزية كامل هيته وعدتها ، موقها مظلة من النحاس وامامها مربع ملط بالرخام الاحضر، ورف المسفة من رخام ازرق وعلى جانبي المدعاة كرسيان فكتوريين مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما مصدرة مستديرة عليها كتب ودمائر " كتب لاقتصاد ولتاريخ ، الادب، علم الحيوان ، جيولوجيا، رياضيات فلك، دنرة المعارف البريطانية، غبون، مأكولي، طويبي، اعمال براريسو كلها، كنيز تومي، سميت، روبنس ، اقتصاد المنافسة لغير كامله ، هبسن، الامبريالية، الخ منات الكتب ل هاردي، ومان، ومور، وولف، كارلايل، زفايغ، لاسكي، افلاطون ثم كتب ربعة ل " مصطفى سعيد " هي اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، انصليب والباروس، اعتصام افريقيا وفي داخل هذا الكنز الذي هو مقبرة ضريح، فكرة مجنونة ، سجن، نكتة كبيرة " كما يقول لوائي " لا يوجد كتاب عربي واحد ثم شعونات فضية، ولوحات زيتية وصور كثيرة، واهدايات ، وصحف انجليزية تعود الى نهاية العشرينيات ، ورسوم ومناظر وكراصة خط في صفحاتها الاولى " قصة حياتي، بقلم مصطفى سعيد " وليس فيها كلمة سوى الاهداء، الاتي : " الى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الاشياء اما سوداء او بيضاء اما شرقية و غربية " (16) تحتوي الغرفة التجربة الغربية ل " مصطفى سعيد " بكالم اعدادها، وهي تتصل بعالم لم يعد يربطه به الا الزمن الذي انقضى وعلى هذا فالغرفتان عامتان مختلفتان في معناهما الاولى نومه شرقية والثانية تذكره بتحرته الغربية ويكنهما هو حالة متوترة وسهم

وفضوله في معرفة "سر مصطفى سعيد منذ التقاء أول مرة ، لا يجعله قانرا الا القيام بدور المفسر والضابط للحكاية الاجري، حكاية مصطفى سعيد" وقد كان ماهرا في تقطيع تلك الحكاية، واعادة وصلها، فيما يجعلها حكاية اعتبارية بامتياز

الهوامش :

1. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال (بيروت، دار العودة، 1972)
2. م. ن. انظر هذه الاحكام من ص 57 لغاية ص 62
3. أورده كاملا، ادوارد سعيد الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال موديب (بيروت، دار الآداب، 1997) ص 391، وجرنيا، ترفييان تودورف، فتح أمريكا ومسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي (القاهرة، دار سينا للنشر، 1992) ص 261
4. موسم الهجرة ص 27 - 28
5. حوار مع المؤلف في : جهاد فاضل، أسئلة الرواية (طرابلس، الدار العربية للكتاب، د.ت) ص 38
6. موسم الهجرة ص 37
7. م. ن. ص 72
8. م. ن. ص 97 - 98
9. م. ن. ص 162
10. الثقافة والامبريالية ص 100
11. موسم الهجرة ص 34 - 35
12. م. ن. ص 147
13. م. ن. ص 158 - 159
14. م. ن. انظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع
15. م. ن. ص 171
16. خالدة سعيد، حركة الاندخ (بيروت، دار العودة، 1982) ص 223

مصطفى سعيد" معاهها الثقافي الحاض بالتعارض لنائب بين رؤيتين وحضارتين ، منها : انطوازه على تصميم عدري بلوصور الى هدف رمزي هو "عالم جين مورس" ووسائله في نيل لذت الانقامية من نساء وتحولن الى عشيقات الا "جين مورس" وشعوره بانه جاء غارزيا يرب ضيما لحق به، وخيرا استرحاؤه البرد والامبالى وتقل النهاية مهما كانت حينما قتل الاموزج الرمزي الذي تمثله "جين مورس". انها حكاية فردية تتضمن دلالة جماعية، تجد تفسيرها في اطار حكاية اخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلا آخر ومرفقا مختلفا ولاختلاف بين الشخصيتين هو ان الراوي لا يريد ان يوتب معنى ثقافيا، لتحريره في اعرب، اما رحلة تعلم بالمعنى المباشر، ولا نسوي على مقاصد فخرية في العرب مصهرة ومستترة، فيما تجربه مصطفى سعيد" معلنة، ظاهرة، ومحملة بجليات تاريخية. وانه من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضاد مع لغوب فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب الطبيعية، يؤمن بالحوار والتفاعل ولا يحاكم التاريخ، ولا يريد أن يستخرج منه عبرا "تؤجج الاحتقاد، ماخصار ان الراوي غير قاصر على انتاج ايديولوجيا تصي له سر الصراع بين ثقافتين وحضارتين ، ويدون ممرسه مع " مصطفى سعيد" والتوغل في عالمه، قد كشفت له جانب " من ذلك، وبدل ان يختار صيب باسيرة. وكم اشرفنا من قبل فانه نموذج امتثالي متصل بعلمه، لا يشذ عنه، يندرج فيه كعنصر شبه حاسم، مذهب ويحيى ولا يدعي قدرة على تحمل مسؤولية، ويخذل جنى المرأة التي اوصاه بها "مصطفى سعيد" زوجته حسنة بنت محمود" واذا كانت عرفة "مصطفى سعيد" في السودان قد أيقظته من سباته، فهي بقطة بعد فوات الاران

२०

والتي يهتما هنا - بخاصة - أن الصورة أصبحت
تلعب في التجربة الشعرية دور الشخصيات في
المسرحيات والفصوص ، وأصبح جوهرها باطنيا
بعضا ذا دلالة إيحائية عميقة لا تمتد عند الملاحظين
الخارجية والتعبير المباشر ، وبذلك فرت
الرومانسيون من هذه سيرة في الشعر
العتاني والدلالة الإيحائية بالعبور الشعرية ، ولنا
أن نقول أن كثيرا من الشعر العربي القديم قد
اهتم في كثير من الشعراء إلى هذه الإيحائية
في صورها الساذجة الأولى دون أن يرشدتهم التقديرات
لها ، وبها حسب الطبع البدائي المباشر ، يترك ما
يساق من عبور نوعا من الدلالة على الباطن التي
دوى التصريح به ، وحسبنا أن نورد في هذا لأحمال
شاهدا واحدا يوضح ما نقول ، قول دي الرمة

بکافی والفرمان فی السندار وقع

وَيَسْتَطِيعُ أَنْ يُصَوِّقَ فِي ذَلِكَ مَعْنَى سَمْعًا وَ
يَقْدِرُ الشَّعْرُ الْعَنَاقِي عِنْدَ الْوَعْدَتِيكَيْنِ وَهَلْ يَسْلُكُ
حِمَالُ الْحَدِيدِ ، هُوَ بَعْضُ حَمَالٍ أَوْ شَرِبَ
مِنْ سَائِرِ بَعْضٍ فِيهِ دَانِيَةٌ وَيُسَبِّحُ بِهِ سَمْعُ
الْعَنَاقِي مِنَ الْمَاحِيَةِ الْيَقِينِيَّةِ - فَالْتَصَرُّوحُ وَوَدُوحُ
دَانِيَةِ عَمَّوَانٍ مِنْ أَعْدَاءِ الْفَنِّ وَالْجَرَى وَرَاءَ
التَّعْمِيرِ جَالَاهَاتٍ وَالتَّعْمِيرِ أَوْ الْأَوْصَافِ الْبَاشِرَةِ
يُخْرِجُ دَلْعَلُ التَّعْمِيرِ عَنْ نَصَائِغِ الْحِمَالِ ، وَيَجْعَلُهُ
تَقْوِيرِيًا ، بِمَدَدٍ رَدٍّ وَلَا سَلَاةٍ مُرَاسٍ
الشَّعْرُ فِي دَلَالَاتِهِ الْإِبْعَاقِيَّةِ أَوْ التَّصَوُّرِيَّةِ كَسَمْعٍ ،
وَلَا يَدُ التَّعْمِيرِ مِنْ شُرُوحٍ طَوِيلَةٍ لَيْسَ مِنْ غَوْضِهَا
لَا بَعْضُهَا ، وَلَكِنْ هَذَا الْمَعْيَرُ الَّذِي قَلْبُهُ صَحِيحٌ

دهنية تثير بالطرف العبة الخاصة في يعوس العراء
لحاسيس وأنكارا عن صديق تمشل لموقف السعي
وتصوره بالإيحاء لا التصريح ، فعل الرعم من أن
« وردزورت » يعرف التجربة العبة بأب « قيص
لفعاني كمواظب القوة » ، فانه لا يمشي أن يمش
ذلك بقوله « على أن يشير الشاعر آثار هذا الانفعال
في حال طهانية وهدوء » ، فالاستسلام للندية
مباشرة والخواطر الأولى - التي هي صدى ابتاه
مباشرة - تفقد الشداع أصله ، وتنبه من هذه
الحاجة إقياده الى لصور التقليدية ، وكلاهما
« على روح الشعر انثاني وجوهه » .

موضوعي بطبيعته : لان الشاعر
يُنقل الى الآخرين مشاعره
بمعانيه : لان معانيه ماثرة عليه فكانه

وإذا ما بسببية سادو كروثسية ، موضوعية ،
إدانة ، في سحر المعاني ، ويطلث ت.س. البيوت
في شرح هذه الموضوعية - فعبده أن « الشعر ليس
إطلاق العنان للانفعال ، ولكنه الهروب من الانفعال ،
وليس هو المصير عن الذاتية ، ولكنه الهروب من
الذاتية » . ومضاج ذلك - ضرورة - السيطرة
على راية الشعرية ، والجهاد الذهني الفني

٨ له أن يتكلم بالله نسر من طرفه انما جزيلا
 ثانياً ولكنه كلما اكتمل انصفه شعير لانا لظهير ووجه
 من يله له
 ثلثي يعني وفسد الذي يخففه
 من يله له
 من يله له
 من يله له

२५

• مقال (موسوعي) •

ويعرفه بقوله :

... الخبير بالمتغير من الانفعال في بنية حصة
مخبر في المصو على معادل موسوعي ، ويصاير أخرى : على
مخبره من الإ... على الإ... على الإ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...

ولا ينبغي أن يفتس على الفاري هنا أما أنه
محدث عن المدي في معادل الموسوعية ، فلا
يسعى أن تخطط بين لثانيه بهذا المعنى وبين
الأصالة أو نموذج الشخصية بتأثيرها الفنية وجهدها
ومكانتها في حقلها الأدبي ، فالأصالة في معادها
هذا لا بد منها ، ولا تنضج الأصالة الفنية ، بل
لا تحقق ، بل لم ينجب الشاعر أدبه ، بل
الذي يفضله هنا ، وهو غرض ذات نفسه عروضا
مستورا في خواطره وأفغسلاته ، بمعنى ذلك
شخصيته ، ويصوّل جهده في حقيقته الأس
وتتأري أصالته •

ولستحق « موسوعي »

موسوعي « في الشعر الغنائي الحديث » كـ
لجأ الشعراء لخلق أسطور ...
... لا يحصر في الوسائل ...
... أن تستطرد في الوسائل ...
الشعر الغنائي « بحيث يبعد عن ... »

والطرق الفنية الحديثة لذلك ، وحسب أنه
تطور النظرة إلى ذاته الشاعر من خلال النقد
العالمي ، وانجبا إلى مقايمة الذاتية بالأصالة
مطوّر الذاتية بمعناها السابق يصعب من الأصالة
الشعرية ، بل يحوها ، وهي الشاعر الغنائي أن
يجهد ما استطاع أن يراعي موضوعية الذاتية ،
كما شرحه بداتو كروفتية في قوله السابقة ،
ومنه النتيجة هي المسلم بها ، وهي أنصار تنضج
الشعري دون أدنى ريب ، وهي ثمرة النقد العالمي
في هذا المجال

أما أحساس الأدب الموسوعية من مسرحيه ثم
قصه ، وهذا الحسبان المستأثرا بالانتاج الأدبي
في الأدب العالمي الحديث ، ومنه أدب العربي ، فقد
استمرت فيهما الدعوة إلى الموسوعي ، منذ شرحها
وأطلب في شرحها أسطر مما يخص المسرحية ،

حين تكلم في نظريته في المداكاة ، وحجم إلا يتحدث
الشاعر بنفسه ، وإلا لما كان محاكيا ، وهذه
الموسوعية هي التي تكسب العنسل المسرحي
والقصصي قوة الحجة الفنية التي تشير المشاعر
التيكرو معا ، قوة هذه الحجة من لحاسه على
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...

وقد روعيت الموسوعية أدق مراعاة في
المسرحيات الكلاسيكية ، وهي قاعدة صفة ضرورية
للكمال الفني ، وقد بلغ من دقة مراعاتها لدى
الدوق الكلاسيكي أن فولير عاب أن تكثر
الشخصيات المسرحية من أراد أمات الحكمة أو
الأمثال في حديثها في المسرحيات بعضها مع بعض ،
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...
... الخبير بالمتغير من الانفعال ...

وفي المسرحيات الرومانسيكية ، وبخاصة في
الميلودراما تم الدراما ، ظهرت بصفة خطية تشعشع
بدائية المؤلف ، وقد عدها جميع أمجاد الصليبي بعد
ت الرومانسيكية ، وقد أصبحت هذه الموسوعية
مستقرة في المسرحيات والقصص منذ الواقعية •

وهما منه في أمر دقيق ، هو أن لشاعر كثيرا
ما يصور آراءه وميوله من خلال شخصياته
مسرحية ، وليس ذلك بمعيب متى برز هذه الأفكار
والمشاعر بمجرى الأحداث في خلقه الأدبي ، بحيث
يظهر أمرا طبيعيا على لسان الشخصيات في
موقعها ، فلا يدور فيه أن الشاعر تدخل مباشرة
بحال من لحوال ، أو أنه يتوجه بها رأسا إلى
المستعدين في المسرح أو إلى القراء ، ولما بعد
ذلك ، في هذا النطاق ، أن يبحث عن مدى شفاهة
يصل المسرحي أو القصصي عن عواطف صاحبه ،

شخصية - فمثلا لا نريد في ان نهاية : « عندو المجتمع » موليير تشفق عن ضيق موليير نفسه باعترا ب افضيلة في المجتمع الذي عاش فيه . وكثير من آراء « اسست » - وهو مطلق تلك النهاية - هي في الحقيقة آراء موليير نفسه . ولا ريب مع ذلك ان آراء ذلك البطل في مجرى المسرحية آراء طيبة مبررة مستقلة عن شخصية مولير . يجب لا نحس في لحظة من الاحتياط قد تدخل تدخل سافرا في عمله . ومن ثم تكبر الحوث في النقد العربي عن شخصية امثال راسين أو مولير أو بسن في اعمالهم الادبية التي هي موضوعية في صميمها الفنية وطابعها انعام . وهذه الآراء للكاتب أو الشاعر في مسرحياته أو قصصه تمثل لجانب العناني البتوث في العنالي الموضوعي ، ولها بحث عن غنائية *lyrique* الشاعر . وهي ما نستطيع ان نسميها « ذاتية الموضوعية » ، وهي تبدأ لا غبار عليه متى توافر فيه السرير الحرج عن طوى الكاتب كما لنا . و « ذاتية الموضوعية » هذه تقابل - موضوعية الذاتية - في الشعر الغنائي كما سمعنا يندنو كروتشييه من قبل على نحو ما مرحبا . وكلاهما من المادى التي يقرأها النقد الغنائي .

وهذا ذاتية الموضوعية ، هذه - على محور ما نتحدثه - هي التي نستطيع بها ان نفهم ما يقويه سار . من انه « لا حيدة في امر » ، اذ ان كل عمل ادبي دعوة ، وادراك خاص للحياة ، واتحاد موقف حيالها . فلا سبيل الى ان تحتفى شخصية الكاتب وتمحي معالم ذاته في حبه الادبي . فهو شيء وراء عمله الموضوعي - ولا ينبغي بحال ان يقف فيه موقف المستهز أو المعتر ب عن عصره ومجتمعه . ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص ، ولكن موقف الكاتب ، وآراءه وأكاديه الذاتية في قصصه ومسرحياته ، لا يماري سارتر لحظة واحدة انها يجب ان تكون لها ما يسوغها في العمل الادبي مستقده عن شخصية حالها ، والا ضاع النضج الفني ، كما صاع الاثر المقصود بالعمل الادبي في وقت معا . وهذا السبك الجاني في « ذاتية الموضوعية » واضح في قصص سارتر ومسرحياته جميعا . وان عارض سارتر بفرته السدقة الكذب الوافى « زولا » ، وهو ابدى كان يدعو الى موضوعية الكاتب نفسه

موضوعية العالم في معمله . وفي الحق ان قصص « زولا » مرآة كذلك لآرائه في كثير مما غص به مجتمعه من شرور وفسح ، ومن مصالم بنوء بصفتها ضفة الجمال على الاخصر ، وهو ينشد - كما قال هو - من وراء هذا التصوير مثالية في مجتمع جديد . على الرغم من موضوعية الثامة ، ان « زولا » الأحداث في قصصه يمجراها الضيمى في لاجداث والمواقف الى احكم تصويرها ، كما جذب تماما في قصص سارتر ومسرحياته ، وفي لقصص والمسرحيات العمالية جميعا مع خلاف عن ادب المواقف عند سارتر من ادب زولا في قصصه . وهو حاد لا يمس جوهر المسألة التي تعالجها هنا ، وهي « الذي يفسر ابيه هنا ان مسرحيات شعوى السعوية قد اضعفت منها ان شعوى لم يسمع دائما . بحق « ذاته موضوعية » ، فموت مشاعره العنانية غير مبرر تروكا كافي ، وافحمت احبا محبا في « زولا » . هذا القيد الفني

« ذاتية الموضوعية » ومع بين دعوى مولير الى الموضوعية يحقق الكاتب في خلقه « زولا » الخلقه . وان يتصرف مولير ايضا في مجال آخر قصصه لمبهرة « مدام بوفاري » . ولما نظمها مدام بوفاري « مدام بوفاري هي أنا » . وقد صور في مختلف قصصه الجين التي عاش مع ، وكف أحقق هذا الجين . وفراى آثار ذاء العصر المشفومة في أحقاد شخصياته جميعا وث في ذلك كثيرا من آرائه ومشاعره . ولكنه حقق موضوعية ذاته في عمله المسرحي والقصصى تحفقا كاملا بلغا مداه . ومن شئت بعد ذلك عن موقفه هو في الحياة .

عنه المبدى العامة حول الادبية والموضوعية هي التي انتهى اليها النقد العالي في عصفاته الفنية وفي تاريخه الطويل ، وانها برجع كثير من انواعه الفنية الجثرية ، والمعبير اجماله والوسائل اساهجة التصويرية التي تحذف باختلاف الاحناس والمذاهب الادبية . مما لا سبيل الى الحديث عنه وشرحه في مقاب

موقف الإسلام من السرد

حوار مع الناقد عبد الله إبراهيم

من مدينة " النار الأزلية " كما يسميها زميله القاص حنبل القبي، مدينة كركوك العراقية، جاء عبد الله إبراهيم، حاملاً أكثر من وجهة نقدية وفكرية ساعياً إلى إعادة قراءة النصوص القديمة، ما كتبه العرب المسلمون وغيرهم من الحصارات الأخرى، متوسلاً بالنص القديم للوصول إلى الحقائق، سالكا طريق التحليل وتفكيك تلك النصوص بعيداً عن أية وجهة نظر مسبقة قد تؤدي إلى وقوعه في شرك الأبحار، أو تقدم تلك النصوص بطريقة تفضل هذا على حساب ذاك. لم يقرأ عبد الله إبراهيم النصوص القديمة كما قرأها آخرون، ومن هنا جاء تغييره، لقد فهم النص فهماً واعياً لم يشاركه فيه إلا القلائل من المفكرين العرب، ورغم ذلك وقف حذراً، فهو يرفض، رغم كل ما أوتي من قوة حجة، أن يصدر عليها أية أحكام، فهو يعتقد أن مهمة الناقد والمفكر هي تقسيم النص وسكبه وتخليله بعيداً عن الأحكام.

س- من أفكاركم اللافتة القول بأن الإسلام تحول إلى معيار قيمة في الحكم على الموروث السردى القديم، فما وافقه استبقى وما خالفه أُلُف، هل تعتقد أننا خسرنا جزءاً مهماً من ذلك الموروث؟

ج- إذن نحن بدأ بقضية مهمة جداً، فصبه إشكالية، فحسم نصيب العقيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنما تقوم باجتثاث الموروث الروحي والعقلي الذي سبقها، وهو أمر يمسح على المؤسسات القائمة على الأيديولوجيات أيضاً، ونجد له تجليات لا تخص في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأديان والأيدولوجيات كافة بأنه مرحلة "فوضى" فيما تكمن الحقيقة المنطقية في العقيدة أو الأيدولوجية الحديثة. وبظهور الإسلام عني أنه مؤسسة دينية-سياسية فقد سعى لخب ما قبله من العقائد والأخلاقيات، وكانت المرويات السردية الجاهلية تمثل ما يمتلكه العرب من عقائد ونسافات وأساطير، نقص الإسلام الحامل (المرويات السردية) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، وبذلك اقترح وظيفة دينية للنقص، ونفي ما يتناقض معها.

س- كيف وقع ذلك؟

ج- تلك حكاية طويلة ومريرة، فقد أدى الانعطاف التاريخي، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويات السردية الجاهلية؛ لأنها استثمرت وقامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أما

عُثِرَ عن البطالة الدينية للمجتمع الجاهلي. أمّا الأجراء التي وصلتنا، فمثلت الجاهل الذي ادّعى لصغوظ الدين، واستجاب له، فكيف معه بأن انطوى على مواقف اسرجت في خدمة الرسالة الدينية. وهذه العملية المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ عطلت أمر البحث الموضوعي في أصول المرويات الجاهلية، وطبيعتها، بوصفها مرويات كاملة الصياغة، ليس فيما يخص العصر الجاهلي، بل في الثقافات الشعبية كافة، ولعل أكثر المداحل عملية وفائدة في فحص طبيعة المرويات السردية الجاهلية، أن يتجه البحث إلى السمات الأسلوبية، والتركيبية، والدلالية، للنثر القرآني والسوي باعتبارهما صورة مما كان شائعاً من تعبير نثري آنذاك.

أدت تلك التحولات إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية، إذ انتقل الموروث النقائي من "وسط جاهلي كثيف" إلى "وسط إسلامي شعاف". وكانت "درجة الانكسار" كبيرة بين الوسيطين، الأمر الذي أدّى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم بأن يتجنب ما يمثل لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلباً فيها. طغت التناقضات التاريخية الدينية مظاهر التعبير السردية بطابعها المنحوي، لأنه كان حاملاً لمصومة قيمة معاكسة، فجاءت الرسالة الإسلامية لاستبعادها، أو امتصاصها، فأقصى الحامل كما أقصى المحمول.

س- هل تتوافق الرأي القائل بأننا نحسبنا جزءاً هاملاً من الموروث النقائي؟

ج- لكي نعرف ما استبعد بسعي أن نعرف حارس صار من المنعبر علماً عبورهما من ناحية واقعية، هما القرآن الكريم، والتدوين. جاء القرآن على وفق التفسير الرسمي بدلاً منصوصي السابقة، فحجز بيننا وبين معرفة حقيقة ما كان قبل ذلك، ثم بدأ عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبراطورية الإسلامية. قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفاً من العقائد والأديان. ومعلوم بأن عقائد الأولين وصفت بأنها أساطير، وجاء القرآن على ذكر بُد منها في سياق الدم والانتفاص. تركزت دلالة "أساطير الأولين" حيثما وردت في سياق الخطابات القرآني، حول معنى محدد، هو "أحاديث الأولين، وأخبارهم الكاذبة التي سَطَرُوها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسليّة". حيثما ورد ذكر لأساطير الأولين ارتسم أفق الدم، إنما أباطيل يبغى محوها، والتخلص من ضررها، لأنها تذكر بحقبة تاريخية انتهت.

س- بكم تقدر الخسارة عملياً؟

ج- يقول الفضل الرفاعي، وهو أشهر قصاصي البصرة في القرن المجري الثاني "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من

الموروث عُسْره". لا يؤكد الرفاشي قدم المرويات السردية فحسب، إنما يؤكد الحقيقة المرة، وهي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة أعشار المرويات الشعرية. تلاشت المرويات السردية في الفضاء الشعوي الواسع لأسباب منها حوامل لعقائد الجاهليين الوثنية، ومنها قصور الوسائل الكتابية، ومنها سيادة التقاليد الشفوية.

وإذا نُحَصِّ الحديث بالمرويات السردية الجاهلية، فالأمر يرداد التباسا، بسبب التداخل اللامعاني بين النص القرآني بوصفه نثرا، وضروب الشر الأخرى التي عُرِفَتْ آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيا وحدثا وخطيبا وطائفة كبرى من المستمعين والقصص والخطباء، ويرداد ذلك التداخل اشتراكا إذا أخذنا في الحسنان شيوع الروح الديني والنسوي في الأدب الشرقي عموما في تلك الحقبة، كما يدل عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من الشر المنسوب إليها. يضاف إلى كل ذلك، إستراتيجية الإقصاء والاستحواد المزوجة التي مارسها الخطاب الديني تجاه مظاهر التعبير الشرقي للمعاصرة له، أو تلك التي سبقتها، ففي عصر شفوي التراسل كالعصر الجاهلي، نرداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفوية، ويدوب بعضها في بعض، وتمازج، وتتش لبق ثقافي واحد، ويعد إنتاجها في صور مختلفة طبقا لمقتضيات الرواية الشفوية، وحاجات التنقي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويات، أو تعاد فيه روايته. ما وصل إلينا وتم تداوله هو ذلك الذي توفى تماما مع المؤسسة الوليدة، أو اختلق ليعطي للأصول الأدبية مشروعية دينة، فهذا كانت الرواية الرسمية أن العصر السابق للإسلام قد امتلأ بالتساوت الداعمة للظهور الإسلامي، فقد اختلفت المرويات لنواميس هذه الرواية الرسمية للتاريخ. س- لكن الدراسات التاريخية تقول أن أقدم النصوص المكتوبة تعود إلى قرنين فقط قبل الإسلام، كما أن هذه المنطقة لم تكن تتحدث أصلا بعربية قريش، فكيف نحمل المرحلة الإسلامية وزر إعدام شيء غير موجود؟

ج- يصبح هذا الكلام لو اعتبرنا أن النسق الكتابي هو الوحيد الذي يعطي المشروعية للسرد، لكس النسق الكتابي لم يبدأ إلا بعد قرون من ظهور الإسلام، فلا ينبغي اعتباره الشكل الصامن لمشروعية السرد. ما وصلنا تم تدوينه حسب شروط المؤسسة الجديدة. ينبغي الحذر من الظن بأن عدم وجود كتابة يعني عدم وجود موروث، ثمة موروث هائل اصطلاح عليه القلقشدي "أوابد العرب" وهي مجموع عقائدهم وخیالاتهم وخرافاتهم التي جَبَّها الإسلام. لكل أمة أو جماعة عقائد ومعتقدات تمثلها سردياتها، وبما تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليات، والأخبار، وأيام العرب، فقد كبحتها الإسلام بوصفه مؤسسة، ولكن أعيد إنتاجها بعد قرون ضمن شروط المؤسسة الجديدة، إن المدونات

التاريخية الكبرى التي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكثيرات مدونات التفسير التي حللها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديات الإسرائيلية.

لم تطور الثقافات الشعبية ظروفًا تسهم في حماية نصوصها الأدبية، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهبة التداول الشفوي الذي يتعرض لارتباكات، وإقصاءات كثيرة. وغالبًا ما تُدمج البعد المثقفة من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فنظهر من تلك الأمشاح نصوص جديدة تسهل سبيلها إلى هذا أو ذاك، وتخص لروح العصر الذي تُعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيطًا بين جملة من النصوص ومتلقيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينية، تمنح الوسيط (الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النصّ - وغالبًا ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينية إلهيًا - ومتلقيه، وهذا المتلقي يكون جمهورًا قلبيًا، أو طائفة دينية، أو نخبة في مجلس، أو فردًا محصورًا، فقوة التواصل الشفوي بين الوسيط والمتلقي هي التي أكسبت المرويات السردية الجاهلية دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها؛ لأنها أدرجتها ضمن سياق تداولي شعوي، فلا يمكن تثبيت صورة نهائية للمرويات الشعبية لكونها غما للألسن، وتتغير تبعًا للإسقاطات الخاصة بالراوي وبينته وعصره، والظروف المرافقة لروايته.

س- كيف إذن يستقيم القول بأن المرويات السابقة جرى إعدامها بينما لدينا نص نبوي بخصوص الإسرائيليات يقول بعدم تصديقها ولا تكذيبها؟

ج- أنت تشير إلى حديث الرسول "حدثوا عن بني إسرائيل ولا حرج". وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه ويرجح جوار رونه الإسرائيليات التي تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسول، وقد استفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللذين خصّصاها بكتب سميت بقصص الأنبياء، وكانت تطوّرت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منبه، وعبد الله بن سلام، إلى مرويات مستفيضة حول بدء الخليقة، والتزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. جردت الإسرائيليات من محمولاتها، فأصبحت داعمة للمؤسسة الإسلامية، ومدشنة لها، وليس على أنها كيان مستقل يختص بعقيدة أخرى.

س- ولكن لدينا نص نبوي واضح بعدم من الإسرائيليات؟

ج- لا يمكن استنباط حكم نهائي من الحديث المذكور، ولم يتفق القدماء على الإطلاق بشأنه، وأما أرجح الجواب الاعتباري فقط من روايته. ولكن لا ينبغي إغفال السياق التاريخي لظهور الإسرائيليات في الثقافة الإسلامية. يرى ابن خلدون أن بني إسرائيل كانوا على عقيدة، ودخل بعضهم الإسلام، فتحلوا عن عقائدهم وبنوا العقيدة الجديدة، لكنهم لم يتخلوا عن ذاكرتهم الجماعية التي اعتبرت رصيدها

ومرباهم. ما وصل هو أخبار جرّدت من أبعادها الدلالية وعلمت بمعاني ودلالات داعمة وممهدة للعقيدة الإسلامية.

س- لكننا نلاحظ أن ما كان متصلاً بالجاهلية قد تم إعدامه، أما ثقافات أهل الكتاب فكانت النظرة الإسلامية إليها قائمة على الاحترام.

ج- يتصل ذلك فقط بمفهوم التوحيد في اليهودية، وعقائد الشرك في شبه الجزيرة العربية، ولم يتعاط الإسلام بالدرجة نفسها بين الاثنين. فحينما يخص التوحيد لم ينظر الإسلام نظرة عمياء إلى الماصي، ولكنه مارس عملاً مفرطاً بحق مبدأ عبادة الأوثان، وأصرّ على اجتثاثه. فكرة التوحيد، التي مثلها أهل الكتاب، كانت موجودة في الديانات السابقة، فهي الديانة الموسوية كان الإله مجسداً، فإله اليهود "يهوه" تراءى للمؤمنين بالتوراة على أنه ملك عابس معمار لبني إسرائيل، ومعجىء المسيحية ارتقى التوحيد درجة فأصبح الإله مريخاً من التجريد والتجسيد، فعيسى عاش و"قتل" في فلسطين، لكن اللاهوت الكنسي بتأثير النسفة نوبانية، ومدّ "الوعوس" وضعه في مصاف الإله، فصار مريخاً من إله وإنسان في المعتقد المسيحي الرسمي، وبذلك ارتقى التوحيد درجة عن استحيص القديم، ومعجىء الإسلام تم الوصول إلى التوحيد المنطق حيث لا يمكن أن يحسد الله صناعات عيانية، أتم الإسلام فكرة التوحيد التي انشقت في الأديان الطوعية لأولى ثم ارتقت درجة مع اليهودية ثم المسيحية، وأخيراً الإسلام، كل ما يتصل بأهل الكتاب يندرج في هذا السياق.

س- ألا ترى بأن عدم تبني الإسلام للكتابة أدى إلى الفناء على الموروث القديم.

ج- الرسالة الإسلامية في جوهرها رسالة شفهية، وكلام الله هو أكثر تجليات الشفاهية في التساريف، كلام الله من شفاهي أوحى به جبريل للنبي، وبالتدوين استقرّ في المصحف، لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفوي، والفكرة ذاتها انتقلت للحديث النبوي. وأصبح الإسناد داعماً لمشروعية الشفاهية، فيؤكد على هيمنة النسق الشفوي في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إن الإسلام جاء لفض المکتوب، لأنه، الممثل الأكبر للحالة الشفهية.

أورد الأشعري تعريفاً للكلام، بأنه "معنى قائم بنفسه" ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و"الكتابة رسوم تدلّ عليه، وليس بموجود معها". نهي الكتابة عن القرآن، وتخرج مفهوم كلام الله استناداً إلى الفصل بين المعنى القديم الجاهز، والمعنى المحدث المتلفظ به، فصبغة جوهريّة عند الأصوليين، فالكتابة، اصطلاح بشريّ محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ ما تؤدّيه الكتابة أما تعمل على "تقييد الألفاظ بالرسوم الخطيّة" لأن

"مادها الألفاظ". الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملموظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهية. وقع فصل حاسم بين الكتابة ومحملها المعنوي الخالد. انترعت الشفاهية شرعيتها الثقافية من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفوي والممارسات الدينية ظهر في عصر الرسول.

س- إذا كان هذا الافتراض صحيحا، فكيف نتعامل مع الأحاديث التي نحث على القراءة وتعلم الكتابة، بل إن هنالك تكليفات نبوية لبعض أصحابه بتعلم لغات معينة، هل يتفق هذا كله مع قولكم إن الإسلام كرس الشفوية؟

ج- إذا أردنا أن نبش في الاستثناءات فسوف نحصل على أدلة تثبت دعاوى مناقضة في كل النصوص الدينية، أتكلم هنا عن نسق شعوي كلي مهيم على بنية الثقافة، لا عن معرفة أفراد محدودين للكتابة والقراءة. ورد عن الرسول قوله "لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومن كتب عني غير القرآن فليحرقه"، ولما استأذون أن يدون حديثه، قال مستكبرا "أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما أصل الأمم من قبلكم إلا ما اكتبوا من كتب مع كذب لله، وورد عنه قوله "بما صل من كان قبلكم بالكتابة". هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تعصر بها الكتب القديمة، صححة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها يتهلك ما يسعى صونه وهو كتاب الله، حيث نخطر المرافقة. الكتابة تعضي إلى ظهور مرافقة نخوب دون التفرّد؛ فالأمم السابقة صفت لأما كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأما توهم الناس أنها تظهر كتب السماء ونحسب ذلك يعني وقف أية محاولة. لماذا ضلّت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المولدة كتبها المولعة. لا يسمح، في التجربة الإسلامية، تكرار الخطأ مرة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانية الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. وما لبث أن تكرر موقف لاهوتي يقول بأمية الرسول درة لثمة الأخذ عن كتب السابقين من الرسل، فتقرر معنى الأمية بجهل القراءة والكتابة، وجرّد معناها من الدلالات الدينية التي كانت شائعة في عصر النبوة.

س- إذن كيف تكررست الشفاهية؟

ج- تدرّجت بمرور الزمن، ابتداء من الكلام الإلهي الذي هو معنى في نفس الله، مروراً باللفظ اللفظي يحيل عليه، وصولاً إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وترامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويق أمية الرسول، ودم الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي تركست بها الشفاهية، وهي توضح أنها نعتت بقوة دينية، فمحت سمة شبه مقدسة، اصطلاح عليها شخصيا "القداسة بالمخاطرة".

س- لو كانت الأمة شرفاً لتباهي بها الخلفاء الراشدون، وهم الأقرب إلى فكر النبي، لكن هؤلاء جميعاً كانوا كذبة. فهل أخطأوا جميعاً شرف الاقتداء بالنبي؟

ج- أتكلم عن أمة لا عن أفراد، أنا معني بالأساق الكثرى لتداول الأفكار، وضمن النسق الشعري وقع تداول الإسلام، ولطالما رفض أن يدون القرآن على الجلود والصخور لأن مكانه القلوب المؤمنة الطاهرة، والألسنة التي تتداوله مشاهقة، وظل هذا التقليد راسخاً إلى عصور متأخرة، بما في ذلك الحديث النبوي.

س- أنت تتحدث عن استثناء في التاريخ الإسلامي، ذلك أن الأمة لم تكن شرفاً إسلامياً بالمرة، فالدين الإسلامي بحث على القراءة والكتابة.

ج- لا تمكنا الشدائد المترعة من سياقاتها على تأكيد هذا القول إلا بوصفه دعوة للتعميم، لكن بنية العقيدة، وطريقة بروها، وكيفية نشرها، وتداولها، وبلويزها أخيراً في مصحف باعتباره حافظاً لكلام الله الشعري، يظهر لنا الخبئة بشعوية تلحمت الإسلامي بجمعها ليس من بعيد للثقافة الإسلامية احتراؤها بقول أو قولين، فحيثما ستعيد تلك التجربة الثقافية الكثرة، وكيفية تبلور ملامحها، يجد أنها عامت كلها على نسق شعري من التداول، ولا سبيل لإنكار ذلك، لا بصح الشهود قاعدة.

س- هل هنالك ما هو أوضح من ابتداء القرآن الكريم بلفظ "اقرأ"؟

ج- دعي أوضح هذا الأمر بالتفصيل لأن النفس قائم به. فقد حَرَّحَ العراني أمة الرسول على أنها عدم القدرة على قراءة الكتاب البشري، لمكنته من قراءة الكتاب الإلهي، لا مقارنة إحد بين الاثنين، فالحقائق الخالدة لا توجد في كتب البشر العانية، إنما في كتاب الله، وذلك كتاب يعرف الرسول وحده قراءته. أمر جبريل الرسول أن يقرأ في الآية الأولى من سورة "العلق" قائلاً "اقرأ باسم ربك الذي خلق"، فاعتذر الرسول "ما أنا بقارئ". فهم المفسرون ذلك بعدم قدرته على القراءة. وهذا معنى مباشر للكلمة لا ترجحه سياقات ذلك العصر، فمراد جبريل هو أن تتولى التبشير بالقرآن، أي استعراج الوحي من القلب وقراءته بالصوت باسم الله، أي نهاية عن الله. ولديها تأكيدات قرآنية على ذلك فقد وصف القرآن الرسول في سورة "الأعراف" بأنه "النبي الأمي"، قال تعالى "الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْنُوبًا عِنْدَهُمْ فِي الثَّوَرَةِ وَالْإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُجِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَاَلَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ أُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ". لكن الآية الثانية من سورة

"الجمعة" أوضحت القصد العام من ذلك الوصف، حيسا دعت به إلى منطقة دلالية لا يفهم منها معنى الجهل بالقراءة والكتابة. قال تعالى "هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ". لا يخفى الفرق بين أن يوصف نبي بأنه "أمي" وأن يوصف قومه كافة بـ "الأميين"، فذلك من المحال، إنما الكل يفسر الجزء، فالوصف يحمل دلالة أخرى، إذ هو بعث لذلك النبي الذي بعث لغير بني إسرائيل، لأنه، وطبقا للمرويات التوراتية، لم يظهر نبي من غير بني إسرائيل. معنى "أمي" و"أميين" و"أمم"، يشير، في التراث العبراني، إلى كل الأمم ما خلا اليهود، فدلالة "الأمي" في القرآن تحيل على نبي من العرب أرسل إلى قوم من غير اليهود، فلم يكن لا هو ولا قومه من بني إسرائيل، كما كان شائعا من قبل في تقاليد ظهور الأنبياء والرسل. ولا يرشح من كل ذلك معنى الجهل بالقراءة، كما شاع في الثقافة العربية-الإسلامية.

س- إذن، هل ثمة خلاف حول موضوع أمية الرسول؟

ج- ليس القصد هو نقص الفكرة اللاهوتية الشائعة حول أمية رسول، إنما تعديل النظرة إلى مفهوم "الأمية" الذي كان يحيل على معان غير المعاني السائدة في العصور الحديثة، فالتطور الدلالي للألفاظ ترك خلفه سيرة شبه مجهولة من المعاني المتطورة، بكثير من الكلمات. ولم تكن العربية بمعجم دلالي يتسع معاني الألفاظ، وتحولاتها، ويكشف المتروك منها، ويبين المهجور، فيطوّر المعنى الشائع هو المعنى الأصل منذ ظهور الكلمة. على أن الأمية، بالمعنى الحالي، لم تكن متقصّة في عصور المشاهدة الأولى، بل كانت فخرا، ومباهاة، فالنسق الشفوي صاغ الثقافة صوغا شفويا، ولا يعرف عن كثير من كبار شعراء الجاهلية معرفتهم القراءة والكتابة، وهم وسواهم من الخطباء، والقصاص، سيكروا سيج اللغة العربية، وأقاموا صرح فصاحتها، وكانوا يهللون من ذخيرة الألفاظ في عصرهم، وينداولون بها أفكارهم، ويعبرون عن أنفسهم، فطوروا أساليبها، ودلالاتها، وظهر النبي في وسط هذا المحيط الشفوي، فلا متقصّة، بأي معنى من المعاني، إلا يكون قد عرف القراءة والكتابة، فلم تكن بعد قد رسخت أهميتها، ولا بصح إسقاط معاهيم ثقافية تعود لمرحلة تاريخية لاحقة على مرحلة سابقة.

أجرى الحوار في الدوحة : إياد الدليمي - أبوطالب شبوب

مواصفات أولية:

موقف النقاد

من الشعر الجاهلي

للاستاذ محمد عبد المنعم شقابي

بقية ما نشر في العدد الماضي

وفي القرن الثالث أيضا كثرت مؤلفات النقاد في الشعر والشعراء وكتاب ابن سلام في طبقات الشعر المشهور وهو أول عمل أدبي منظم في النقد، وقد قسم الجاهليين عشر طبقات وأضاف إليهم شعراء الرثى وشعراء المناقب العربية، ووضع في الطبقة الأولى أمراء القيس وزعماء الأعرابي والثالثة في ولم يضيفه إل هذا التقسيم التي للشعراء الجاهليين وطبقاتهم الأدبية إلا أبو حبيدة التي قسم الجاهليين ثلاث طبقات ووضع في الأولى أمراء القيس والثانية الأعرابي وطرفة وليبدأ. وذكر ابن سلام في طبقات الشعراء الإسلاميين، ويقسمهم طبقات عشر أيضا ولا يذكر أحدا من الشعراء الحديثين؛ بعكس ابن قتيبة الذي ألف كتابه في الشعر والشعراء وذكر فيه الكثير من الشعراء الحديثين الذين عاشوا قبل منتصف القرن الثالث؛ وهذا يدل على أن ابن قتيبة كان أكثر تقدرا لشعر الجيد وحده، بصرف النظر عن تله وزمنه. وهذا يذكرنا بجميع المنفصل وأبو زيد الانصاري لشعر العرب؛ فقد جمع المنفصل في كتابه مختارات لشعراء الجاهليين ولقبيل جسام من الشعراء المخضرمين. أما أبو زيد الأنصاري ففي كتابه الجمهرة مختارات الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين، ثم ألف ابن المزي أيضا كتابا في طبقات الشعراء الحديثين طبع أولا، ويبدو فيه على نهج ابن قتيبة من حيث ذكر الشاعر وحياته ومذهبه التي في شعره وفنائه من

مختارات شعره. وأول ترجمة له في الكتب هي ترجمة بشار م ١٦٧٧، وألفى شاعر ترجم له ابن المزي هو: الثاني م ١٦٩٣ ومحمد الشيرازي الذي يقول فيه المؤلف: وهو اليوم طاهر زمانه، وجميع التراجم التي يحتويها الكتاب والتي تبلغ أكثر من ١٢٠ ترجمة هي لشعراء عاشوا بين هذين التاريخين، وهو أدق كتاب في دراسة طبقة بشار وطبقة أبو نواس وطبقة أبي نعام واليحدثي

٧- والقرن الرابع للمهجري كان أفضل قرن بالنقد والنقاد، وظهرت فيه أصول كتب النقد الأدبي مثل: نقد الشعر لشدادة م ١٣٢٧، واختيار أبي نعام للمعول م ١٣٣٦، والواظنة للأدبي م ١٣٧٦، ومجلد القراءات للفتاح م ١٤٠٥، والوساطة للحرجاني م ١٣٩٢، كما ظهر في القرن الخامس: ابن رشي م ٤٧٦ صاحب المصنف، وابن سنان الطناني م ٤٦٦ صاحب مر القصاصة، وكتاب الأسرار والدلائل لسيد القاهر الحرجاني م ٤٧٦

وكان النقاد في هذين القرنين يسعون على نهج الملاحظة فلم يتصبوا لشعر الجاهل فتقدم زمنه، ولم يهلوا على الحديثين لتأخر عصرهم بل حكوا النوق وحده في كل شيء، حتى لقد وقفوا سمعين لأخطاء الجاهليين، كما فعل الأدي والحرجاني وابن رشي وسواهم، قال الأدي في كتابه المواظنة (١): «ومارأيت أحدا من شعراء الجاهلية سلم من العطن ولا من أخذ لزوجة عليه اللط والعيب»؛ وقال صاحب الوساطة في أول كتابه: «لا ودواك هذه القداوين الجاهلية والأعرابية، فاطر عن نجد قبحا قصيدة اسم من بيت أو أبيات لا يمكن إصاب القيد فيه إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتجميعه أو معناه أو إعرابه، ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بتقديم، واعتقد الناس فيهم أنهم قصود والأعلام والمجدة لوحدت كثيرا من أشعارهم سيئة مسخرة وسردودة منفية؛ لكن هذا الظن الجليل، والاعتقاد الحسن سقر عليهم، ونفى الظنة عنهم، فذهبوا لخواطر في القبح عنهم كل مذهب، وذهبت في الاحتجاج لهم كل مقام (٢)» ولو (٣) نصفين

(١) انظر لاطحوت (٢) م ٣ و ٤ وساطة م ١١٣

(٢) م ٢ الرجل

منه على غير طريقة ، مروفة ولا ترتب مقبول ، وأن فيه غير التذكير
ومنه الصياغة كثيرا من الميوت المرونية والتكرير الساذج
والاختصار التكرير والتعبير الذي يؤخذ من وديته أن
الشعر لم يكن ما استقل ، منساعة الميوت به ، وإنما كان ضربا
من الكلام يقول كل قائل ويرى الحكيم منه وهو الحكيم
في المساء (١) فراه بهبه بما يلي

١ - صفت وحدة القصيدة ، ونحن في الرد على هذه الفكرة
نكتفي بهاتين الكلمتين : قال ولذلك نستشرق الموانيد
الشعور ، وق أحوال كثيرة يحفظ الشاعر اتجاهي بوحدة
الفكرة في قصيدته بأن يحد كل قسم من أقسامها أساسا بوضع
مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه أو الحياة العامة التي يحياها
البدوي في الصحراء ، قال جميل صديق الزهاري الشاعر الجند :
« وهذا شيء يشعبه البرق تشبهت أنفسهم بالأدب القوي »
هو محبوب أن تكون القصيدة الواحدة خاصة بفكرة واحدة
أو بصفة اثنين واحد ، من « يخرج إلى غير الموضوع ، ولو كان
في نفس السطر من الأول ، وهذا ليس من الشعر في أصله ، بل
هو خارج للأدب وطريقة الشاعر في شعره » ولا يذوق الشاعر
لابد من الرغبة الموضوع في كل قصيدة ، فكثيرا ما يصر
شعره في القصيدة الواحدة في موضوع واحد ، وإذا نوع الموضوع
فقد يخرج إلى الثاني بخلاصة وبعد فصلة عن الأول ، فربما بذلك
أن تكون قصيدته كالرواية الخاطبة محتوية على مختلف الأزهار ،
وهذا أقرب إلى الطبيعة ، وليس فيه ما يؤخذ عليه غير كونه ينافي
مبدأه شعراء العرب ، والسكينة - سياق وتزهة ليست لأحبا ،
والمعتقد أن الكتاب الذين يذرون بشعر شرائط على الإطلاق
لو أتبع لهم أن يكونوا شعراء أيضا خرجوا كثيرا عن النهج
الذي يعني عليه المزدون من هؤلاء ، والسبب هو ما فهمه من
اختلاف ألوان الشعور ، مدنا عن الوانهم القديسين ، من جهة
وقد الثقافية وإخراجها عندما رقدته هدم من جهة أخرى ،
وقد تم كثير من الشعراء المتخالفين من العلوم المصرية بقلوب
العرب في شعره ، علم يكن ما أنوانه لربما ولا شرقيا ، ولم يوفقوا

نصبت ما تكلمه الميوتون لهم من الاحتجاج ، وتحدث
ما داموا في ذلك من الرأى البينة ، ولتذكروا لأجله من
تراكب الصفة ، التي يشهد لها أن الحرك لها والباءات صاها
عدة أعظم الضم ، والكتاب بصره ما سبق إليه الاعتقاد
وأنته النفس : « وأزرى الأمدى والجرجاني عرفت بعض الفناء
القصبي من المحدثين (١) كالأسمي الذي أئتمه إسحاق الرملي :
هل إلى نظرة لا يترك جميل فيروى الصمدى وشق الخليل
إن ما قل هناك بكثرة صمدى وكثير ممن تحب الخليل
فقال : إن نعتي في ضال ، ليس الأعراب ، قال : هذا
والله هو القديح الحرواني ، وقال إسحاق : إنها ليلها ، فقال
الأسمي : لا جرم والله أن أثر السنة والتكلم بين عليها :
وكأن الأعرابي الذي (٢) أئتمه بعض الناس شعرا وهو لا يعرف
قاله فأعجب به إعجابا شديدا وكتبه طاعنا أنه لا يراى أنكره
وخذ الأعرابي في إعجاز القرآن قصيدة لرىء النفس :

فهاهنا من ذكرى حبيب ومزق مسقط النوى بين السفل والخول
نفا طويلا ، وهو أول قد أدب في مقبل القصيدة من الشعر العربي
٨ - وفي السور الوسطى ضفت التكت وعشت الأودان
وتصب الماء والأداء الشعر القديم القصيدة ، فكانوا يحفظون
الشعر الجاهلي بهاء من التقديس والعزلة ولا يردن أحدا أحسن
مثل أحسن العاطلين ولا أجاد إجادتهم ، ورومهم مضمومين
من الخطأ والديب والقد ، واستمر هذا المنهج سائما حتى
المصر الحديثة

٩ - وفي العصر الحديث تفاوتت ثقافات الأدباء والفقهاء
« وفي أول الثقافات الغربية الخاصة موقف الأمجاد والقدرة
للبيد الشعر الجاهلي ، وهب جماعة من أول الثقافات الأدبية
باعتدوا على الشعر الجاهلي وبرمونه جونا الضيف والتكسك ،
وحينا بأنه متعطل عتيق ، ومن الحق أن بعض نقد هؤلاء كان
عادلا منصفاً ، وأما الكثير منه فكان مثال فيه

عاب السداد على الشعر الجاهلي أنه لا يصلح أن يكون
نموذجاً يقتدى به في النظم لأنه في الغالب أبيات مبعثرة تجتمعها
قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المنى ثم يعود إليه ثم يخرج

(١) مراجعت هطاد .

(٢) عن مقال في عمر بالجامعة الأسبوعية عام ١٩٢٧

(١) المجلد ٥٠ ومجلة (٢) ٢٨٦ - ١ - وهو الأدب

إلى ربيعة فأنشأ قال المولى ، وبذلك يمكن طريقة انتقال الشعر
إلى الجاهل في الأثر ، وهي طريقة مبرورة لها ، ولها علماء الأدب
المتقدمون .

وهذه الآراء والتطبيقات عليها موضوع بحث آخر ودراسة
حديثة من علماء الأدب ، وهذه كرت في كتاب « الحياة الأدبية في
العصر الجاهلي » كتبها من القائشة الأدبية للشكر ، فمما
يتمصيل .

وسيل عما تبحث بحث آخر مكمّل له صراحة ، طبع من
الشعر الجاهلي ، نرجو أن يكون فيه مزيد من التوضيح والتفصيل
ولقد ارتقت المعاد في الشعر الجاهلي ، والله الموفقين

محمد عبد المنعم خنماص
مدرس في كلية اللغة العربية

١ - في ... الشعر على مشغولاً بين الأمم جميعها ، وهذا مرد
... من الأساليب والصورات في أمتة هو لا بد طبع
... إلى صورته وأسلوبه مخالف ما لأنه شمس
... في الفترة التي تربط الجاهل بالسلفي

٢ - وسبب اتصال الشعر الجاهلي ثانية بأنه لم يكن فناً
استغل به صنفه المبرزون به ، وذلك لا يصح مع الحقيقة والواقع ،
فقد استغل الطغاة ومنهم من استغل في عصر مبروزة - ويقول
الذكور طه حسين بك في كتابه « الأدب الجاهلي » (١ - ٢) :
« من شأنه أن في الجاهلية شعراء جددون الشعر هذا يقولون به
نمضة جيدة في هذا الألبان من جزيرة العرب .

٣ - وبيعة ثانياً بكونه صباغة وما فيه من عيوب مروحية
وتسكير صاذج ونجود صوب ، وفي هذا خلاصة

وكانت ثورة النقد الكبرى بين الذكور طه حسين بك
وبعض الثغاة والباحثين حول الشعر الجاهلي ذات مدى بعيد
في دراسات الشعر الجاهلي ، ويؤيد الدكتور عبد الاحمال ، أدلة
كبيرة ، معذراً من أنه لا يمثل المادة الجامعية عنها الاختلاف المذهبي
المبرزة عن الله البدائية الفصحى مع أنهم لم يكونوا يتكادون
بما دلم يندفعوا إلى أدبية لهم قبل الإسلام ، هذا يدل على اتصال
هذا الشعر على هؤلاء الباحثين ، فوق أن الشعر الجاهلي
لا يصور اختلاف المذاهب البدائية التي لا شك فيه .

ويبقى المستفاد من اتصال الشعر الجاهلي وعصره الشعر
المسبوق إلى شعراء من الجاهل ، لأن الجاهل لثمة تختلف لغة قريش
ومعبرة الجاهل إلى قريش متذكرون فيها قولاً ، وليس كل الشعراء
عاصروا من الجاهل ، كانوا موثقوا بالهبة قريش ، فيهم قريشون
ويرى أنه ليس الجاهل في الجاهلية شعراء ، أما ربيعة من صفات
وكانت تمكن في الجاهل يرى الدكتور أن شعرها دون شعر
المعربين لأنها لم تكن نكاحاً لغة قريش ، وأما شعر الجاهل لها
شعراء يشهدون الشعر ، ثم درس بعض أعلام الشعراء الجاهليين
على ضوء نظريته في اتصال الشعر ، ووضع مقاييس لقيمتها لشعور
من الشعر الجاهلي ، وحصل الشعر أصلاً في شعر ثم انقل منها

مجلس مديرية الفيوم

جلس مجلس مديرية الفيوم طاعات
لقاعة الساعة ١٢ من ظهر
يوم الاثنين ٣ يولية سنة ١٩٥٠
عن توريد (١) الكتب والأدوات
الغربية الثلاثة لشراء (٢) أفنة
السكرى وخامات أشغال الأبرية وحصل
طاعات لقاعة الساعة ١٢ من ظهر
يوم الاثنين ٥ يوليو سنة ١٩٥٠
عن توريد (١) خامات غصم الأحذية
والسروجية (٢) خامات غصم الخشب
والخبرون (٣) الدهن والآلات الروسية
ويمكن الحصول على كل مخالصة
على حدة مقابل مائة جنيه
وتقدم الطلائ على ورقة مدونة
سنة ثلاثين مائة

برسالة تورية :

موقف النقاد

من الشعر الجاهلي

للاستاذ محمد عبد المسم خفاجة

١ - الشعر الجاهلي الذي اتخذ الشعراء في عطف العمود أصلاً بمحتوى صدره ، وبهجرته منهجه ، وبسوق طبعه وبطلونه في صاحبه القلبية والأدبية تطلبا كبيرا ، هذا الشعر هو الذي نريد أن نتحدث عن موقف النقاد منه وآراءهم فيه ، وهذاهم حيلة ، حديثنا يجمع مع الإيجاز أطراف هذا الموضوع فنتمنى الدقيق .

٢ - وأول ما ذكره في هذا البحث أهل الجاهليين أنفسهم

في الشعر الجاهلي وفقهه ، وهذا الآراء كثيرة متعددة ، طائفة منها تتحدث من نزعة ضد الشعراء الأدبية في الشعر ، وطائفة أخرى عنها تارة لبعض الشعراء .

فإن علم أن كل فنية في الجاهلية كانت ترفع منزلة شاعرها في الشعراء ، ونذهب إلى أنه إنهم وأولهم في دولة الشعر ، فكان المصيرين بذهنونهم إلى أن أسرا القيس هو إمام الشعراء ، وكان جو أمه ينحسرون إلى خدم عبيد ، وتلف قصم هؤلاء ، وبكرتهم لم تكن إلا كبر ، وإلّا ترفع من شأن أبي ذؤلمة ومكانه . وكان أهل الحجاز والبادية يقدسون زهيراً والناخلة ، وأهل البادية لا يبدلون النخلة أحداً ، وأهل الحجاز لا يبدلون زهير أحداً ، وكان القيس بن عبد المطلب يقول من أمدى القيس هو حاتم الشعراء ، ورأى إليه أن أشعر الناس لمرو القيس ثم طرفة ثم حمزة .

كانت أن الجاهليين أنفسهم كانت لهم آراء كثيرة في نقد الشعراء ، فكانت عادة تطرب له قبة حراء في سوق عكاظ .

ما يوسوس به الشكر ويهيم ، وهي لا تجد بين جنبها ما تكرا بوليه أوسطا وخبث له .

وفي عام واحد وسبعين وسبعة من الهجرة ظهرت « حران » بمرور أحد أهد ، لم يكن العالم يتدبر أن فيه فنية المشقة ، ولكنك ما لبث وتفرع وهدعت بواحدة حتى ظنت به الآمال في ذلك الحال ، ولم يكن غير ابن نديم .

ومن قبل ابن نديم كاتب أبو البركات البغدادي بمحاولة أوسطا في منطقته وحال منه جولات . وتكاد تظفر بأول قرسلان هذا الكتاب بركته الشعر فيه . فكيف من هذا الجانب ؟

إلا أن ابن نديم ، والباقي ، لا خلاف بكاد يكون التراجع للقول عليه ولقد التكاثر ، ويؤدي أن أشرك القلبي ، مني بها البتة ، ولكني أن أجد في صفحات الرسالة ما يصف ، وحسن من ذكره . ما يفتقر كل منبه أن يرجع إليه ، يعرف من ابن نديم ما عرفه لأوسط .

أحمد عيسى الترياحي

(١) هذا الكتاب طبعته حارة القلبي حيد

وحز على صاوة من الشكرين أن يأنس الخلال بين الشكرين وهنئين عنه هذا شعروا القويين بين الزاين . مؤلفين ما استطاعوا إلى التاوتر سبلا متفتحين من أحوال المسك . ما لا يجد دليله من كتاب لرسالة ، فهم من أحد ومنهم من قلوب . وقد كانت محاولات أول فيها بالكلية (سفر الصاوي) من كتبهم كتابا طيبة والإجمالية . وإذا ذكرنا الإجمالية ذكرنا ابن نديم الذي زور في حجومهم وغنوه جماعهم وكان له جولة في هذا شيدن كان فيها كاشف لأوسط .

وتحفظ الأهم من شيخ من شيوخ الإسلام شاعر الجاهلية في عتقها مجال في هذا العهد جولات على موج من التوفيق والجمع بين الزاين ، أسلمة وأثرب إلى إسباب أهل السنة ولقد شاء القديين ، وكان هذا الشيخ الحجة أبا حامد القزالي .

واقف القزالي علم حسن بعد الحجة في العالم الإسلامي في لغته إلى مفكر شب لأوسطا في منطقته مولعا بأكثر إرضاء وأقرب إلى البقاء ، فقد أطاحت القوس على تنه ، لم تطل برهاة بناية وحجة ترويه ، وهدمت مع راسخ ما تزامن به ونقد نقاب

حائنه الشره، ونفسه أشطرها، أئام الأمتى يوم عاشوراء، ثم
أئام حسبان عاشوراء، فقال: قولاً ثانياً جدير به أشدق آخراً
أفان لمك أشر الجن والأنس، فقال: حسانت، والله لأنا
أشر منك ومن أهلك وملك، فقبض القبة على يده وقال: يا ابن
أبي أنت لا تحسن أن تقول:

فأنت كاهل الذي هو مدرك، وفيك حلت أن المسأى ملتمس
ثم أئامه المساء:

قدى بينك لم يأنهت عوار، أم أقرت إذ حلت من أهلها الدار
فلما بلغت فرها:

وإن سئمت أئام الحدة به، كأنه مسلم في رأسه نار
قال: فلو أن أئاماً أشر منك، فقلت ولا وحلاً

وحكمة أم جنب الثانية بين امرئ القيس وعقبة النخيل
القارن، ونابها عضة على زوجها امرئ القيس، مشهورة
ولا حلى لذكرها، فلما حبت آخر إن شاء الله

ومر لمرق قيس بمكس وأحبه الشبان والفتاح، فالتصقوا
فقال إلى لأعجب كيف لا تغفل، فليسكم نارا حولة شوك،
ففسوا على النار.

وروى المديني في كتابه «الوشح» أن الزرقاني ومردون
الأهم وعبد بن القليب والنيل السدي فهاكوا إلى دينة بن
حنار الأسدي فصاروا شره، أجم أشر، فقال لروان: أما
أنت فشررت كلهم أمعن، لا هو أنصح ما كل، ولا زك
نفا لم تنفع به. وأما أنت فأمرور كان شرك كبرود حو بتلاً
فوها لم صر، فكلمنا أمير فيها الطر، فصر لهمصر، وما أنت
بأجل كان شرك لمر من شرهم وأنتج من شرهم.
وأما أنت يا عمة كان شرك كزلة أسك حررها ليس تظ
ولا تظ.

كاروى أئاماً أن هؤلاء القسرة احتبوا في موضع،
فختموا القسرة، فقال لم عمة: والله لو أن لرباً خروا من
جودة الشر لظنم، فلما كان بمردون من أشرهم ولما كان
أحرم: فلما: أميراً: قال: ما أياً غنى: أما شري فقل
سقاء، فبعد وغيره من الأختة لمع منه، وأما أنت يزرطن
فأنت مروت بمردون مشهورة فحدث من أظفها وأحائها

إلى غير ذلك من سوتى القصد والفتاوى الشر في الشر
المائل: والى لأخرج من الأسمان أو الاستحسان الشر
والشر.

٣- وجاء الإسلام فكان له ورسوله الكرم موقف جليل

من الشر المائل، أسكر بهنا، عرف بهنا: أئام هذا الشر
الذي ساق الأملان العسكرية وقتل هذا، من القتل المحقق،

ولجئون المظلم، والمجهد، الكاف، والفتح القوي، والفتح القوي
في النور والفتنة: وعرف هذا الشر الذي يدعو إلى الفسائل

والأملان والفتن، وبحت على الأدب والطوبى وأداء الواجب
وحب الجماعة والمصلحة في سبيل الأمة والأمان، فكان هذا

لنوع المائل للإسلام وجهه الضام، وجبها حليلاً لرسالة الشر،
ونم بها سبلاً للشر، فصاروا ضامهم لرمح قد جبال الطهر والطهر

وجبال لمن السبل والطريق والهدى، وكان ضاماً عينا للشر
والشر المائل، وإنكاراً لأخلاق الشر وسبباً للكسب

وظهور أثر الإسلام والملاذ في تهذيب أسلوب الشر والفتنة،
وفي حبة من المروية والفتنة وطبقة بطام القوة والملاذ

والروعة مع الملاذ والعلاقة والملاذ. كما ظهر أثر القرآن
واللهجة الجديدة في منة الشر، وتكريم وسننهم ونيلهم

٤- وفي عصر دولة بني أمية انقضت السبلت، وكثرت
الملاذ السياسية والدينية، وشبه نوح حياة العرب وتكريم،

فندوا إلى مذاهب الخاطفين في الشر، ونفذوا أئاماً للفتح من
زكي والفتنة، ولهذا لإداة عديم ومطهر، وشجوا

الزواج في رواية الشر المائل، والشباب على عودته ونظفه
والأدب بأدبه، ووضعت في هذا الشر أصول الشر القوي،

فأخذ القلة يظنون الشر المائل ضاماً بصل الأعراب، وكان
أن أن اسحق وعيسى ن مر بكتان عليهم، وكان عيسى يقول:

أئام الثانية في قوله:

فبت كأي ساروني شتية من الرغنى في ألبابها قسم بالغ
وبقول موصى: ففشاء (١)

٥- ومن أئام ذلك الشر المائل وعظه في القرن الثاني

الهمجوى - أبو عمرو بن البلاد البصرى م ١٨٥٤ هـ، واحد من الرواة
السكونى (٧٥ - ١٨٦ هـ)، وحلف بالأحر البصرى م ١٨٥٠ هـ،
ويونس البصرى م ١٨٦٢ هـ، والفضل الشافى م ١٨٩٩ هـ، وهو أئمة
من جميع المذاهب من شعر العرب في كتابه المفضلات
وأول من شعر الشعر وما يتنا، ويقال إنه أول من جمع الشعر
للمجاهدين وإن كان الرابع أن جاء أسبقه في هذا الميدان، ومنهم
ابن السكيت م ٢٠٤ هـ، وأبو زيد الأنصارى صاحب كتاب الجوهرة
م ٢١٥ هـ، وأبو عبيدة البصرى م ٢٠٩ هـ، صاحب المقتضب
والمجاز القرآن، والأصمى البصرى م ٢١٦ هـ (٢).

كان أبو عمرو بن البلاد أشبه الناس بكبارا للمجاهدين
ونظما لشأنهم، جلس إليه الأصمى شعر سبعين فاصحة يخرج
بيت إسلامي - ويروي عنه: لو لم يكن لأهل يرماء واحدا من
المجاهلية ما قدمت عليه أحدا، وكان لا يبد شعر إلا للمجاهدين،
وكان كما يقول ابن سلام في طبقات الشعراء: أشد الناس تسليها لهم
وكان المأمون على وهم قناعه الراسية بمصنوع الأرائك من
الشعر، ويقول: أغنى الشعر مع ملك أبي أسية

وكان الأصمى مع تعلقه بالمجاهدين وشعرهم سديلا في
مصيبتهم الشعر الجاهلي، كان يحب الجبهة منه، ويضد الرعية،
طاب الرأى القس في نوحه في وصف الفرس:
وأركب في الزوج غيابة كذا وجهها سمعت مقتر
ولطيفته في الأصل من المراتدة ونقبة بها الفرس في الخفة:
فان الأصمى: شبه شعره بحسبة بسف الخفة، والشعر
إذا على العين لم يكن الفرس كزيتا، كما قال غيره: أرى هيبس
من الشعر، وكانت يقول: حاتم الشعر الرماح، وهو شاعر
أدبى مشهور.

٦- وفي القرن الثالث الهجرى نجد انتشارا في سوتهم من
الشعر الجاهلي طائفتين:

١- طائفة تعجب بالمجاهدين وشعرهم إجابا شديدا، ولا ترى

(٢) كان هؤلاء الرواة أركب في الشعر الجاهلي، فقد وشوا للمجاهدين
في صفات، ولم يحكموا شعرا مشهورا من المجاهدين، ولا روى له ولا
واحد من هؤلاء، بل جمع شعر ديوانه ورواه.

الشعر إلا لهم، ومن هؤلاء: ابن الأثير م ٣٢١ هـ، وكان يذرى
بانتشار المدين وشيد شعر الشعراء، وكان يصيب شعر أن يوس
وأبي تمام، ويقول: حاتم الشعراء عزة، وظل في انتشار، والله
لولا أن أباة تأخرت انتفاذه على كتبه من الشعر، وبعدهم
أيضا إسحاق الرواسي م ٣٤٠ هـ، وكان في كل أحرفه يصدر
الأدب، وكان شديدا في السببية لهم، وكان لا يبد شعر، ولم يكن
موقفه قسرا على الشعر، بل كان كفضلك في البناء، كان
يحبب الشعر القديم، ويكره الجديد، وسظم لأحلام عليه، ومثل
ذلك المصنوع القديم موجود في الأدب الأديبة، فقد كان
عمراس الشاعر الرواسي يرى أن شعراء الجوهانم الشاعر على وجه
أن عرس فيلا وشيئا، فإن الشعر ينفى أن يعلم كما كانوا
منظرون، واعتقدوا أن شعرهم أهم، كما كانوا يرون في الشعر
يجمع القريب والبعيد، واعتقدوا أن وشيق منهم يحتاجهم إلى
الشاعر، ولكن وقت تنعيم ما يأتي به القرون، ولكن المرحلات
في الوساطة يذكر أن ذلك أثر للمصنوع، فناء الفناء ورواها الشعر
القديم، وأول ما كان للنقل المدين وشعرهم، (٤٩ و ٥٠ وساطة
ط مروت).

وطائفة أخرى من الشعراء حكموا القوق لأدب والطبع ووجه
في الشعر، وحكموا بالمشق في بسجته، جاءها ككت أو
إسلامية أو محذرة، ثم يفتلوا المجاهدين لشعرهم في الزمن، ولم
يغفروا من شأن المدين لأهم شعرهم، ومن هؤلاء: الجاسط
م ٢٥٥ هـ، وأبو غيبة الشافى م ٢٩٦ هـ، ومحمد م ٢٨٥ هـ، وأبو المشر
م ٢٩٦ هـ.

يقول ابن خبيرة في أول كتابه الشعر والشعراء: ولا نظرت
إلى التقدم سبع الحلة تقوده، ولا ألتا خرب من الاحتفاد لآخره،
بل نظرت حين القبل إلى القريظين، وأعطيت كلا حقه، وفزرت
عليه حقه، فأبى وأبى من ملأنا من يستجود الشعر المصنوع
تقدم قاته، ويضم موضع متغير، ويرذل الشعر الراسين ولا يحب
عنده إلا أنه قبل في زمانه، ورأى قاته، ولم يقدر الله الشعر
والعلم والبلادة على (من دون زمن، ولا خير به أوما دون قوم،
على جعل ذلك متزكيا مقبولا من جهته وجعل كل فخر منهم
مدينا في عصره، فقد كان جبر وفقر ذوق والأشغل يمتون

إبداعات

مويرا

عبد الفتاح كيليطو
ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

أجتار باب السباح، نقصد السباحة الصحيحة ما نغاد سس إلى الرخوع، تمت اللعبة. سيكون كل سي، على ماير، لم تحت في الخفاء على برودة دمي وإظهار الثقة. أمشي بتلقائية، لا متسرعا ولا متباطئا، أتجنب الكوة... لو تعثرت في اللحظة الأخيرة وأنا أجتار العتة، لن يكون ذلك فال شوم فحسب، بل كذلك أوثق وسيلة لألفت الأنظار وأنا أريد أن لا يلحظني أحد.

يتظاهر البواب بالنظر في اتجاه آخر لا أتعمد تحيته، فقط إشارة خفية بالراس؛ بل لا، ومع ذلك أرفع عيني حتى لا أعطيه انبطاعاً بأنني أحشى نظرتي، على الأحص لا أضافحه: سيفسر تلقائيتي تفسيراً سيئاً، ويرتاب ويظالني بطاقة الدعوة؛ عندئذ سيكون علي أن أسرد له أنها ليست عندي، أنني سيتها في البيت، أنه بإمكانني، عند الضرورة، العودة لإحضارها، إلخ. مضحك! يلحظني بطرف عينه، دون اعتراض. خفقة تأخذ قلبي. أمر.

وأنا أدخل الصالون الكبير الحاشد، أكتشف م. واقفة، تتحدث مع مدعويين آخرين. دون أن تقصع حديثها، تنفي بظرة سريعة ناحيتي. من الطاهر أن لا رعة لها في الكلام معي أو إصهارها تعرفني، لكن من ومضة مريعة في عينيها، أتنبئ أنها قد تعرفني وأن فكرة قد حطرت بالها. ها هو مرة أخرى إلى أحييها عني الفور، أنتحي قليلا وانتظر اللحظة المناسبة للكلام معها.

أي واحد من المدعويين يمكن أن يقدم نفسه إليها، ستلقاه باسمه وتحدثه بدمائة. أي واحد، إلا أنا؛ لكن، لأجلها أنا هنا، في هذا البيت الذي قد اجتزت عنته. ليست إلا على بصع حطرات متي، غير أي أحس نفسي متوتراً، أعزل سبت كل الخطابات التي عرمت، أثناء أحاديثنا الخيالية، أن أقولها لها. لم أكف لحظة واحدة عن الكلام معها. - - - - - حسبي نسكية، كل مرة من زاوية خاصة، وفقر - - - - - قلت لها كل شيء، إطلاقاً كل شيء، حتى ما لم أجرو أبدأ أن أقوله - - - - -

يبدو أن لا - - - - - لاحظ دخلي الناس. رجال مفرد وسيدات في ربة صارخة، لم يقطعوا أثرهم، هذا أفضل. هل لباسي مصوغ؟ بذلتي تنمق قبلاً على المرفقين وقصيرة عند الرسغين. وقميصي ليس - - - - - بالمقابل، لا قلق عدي بخصوص ربطة العنق: إنها في العاية. أنا معروف بالتوفيق في ربطات العنق (صديق رفيع المقام كثيراً ما يوقظني مكرراً لأعقد له ربطة عنق ذلك اليوم؛ حاولت أن أعنمه الكيفية، دون حدود. لا بد أنه يعاني من عقدة أو ربطة، هذا هو الاسم). أما حدائتي، أفضل أن لا أنظر إليهما: متهران، معبران. كان علي مسحهما بحربة فرشاة قبل مجيئي. لن أفعل ذلك حالاً، أمام الجميع. أخرج فيما بعد إلى الحديقة وأمسحهما بمنديلي؟ لا، قد يراني أحدهم، وحينئذ ماذا سيقولون عني؟

لا بد أن أستعيد وعيي، وتأنف مع المكان، أحتلط بحماعة، أدوب بي الخشدة. ليس ذلك بسيطاً: لا أعرف أحد من الدين جمعتهم مصادفة دعوة هنا. مصادفة؟ ليس تماماً، إنهم جميعاً يعرفون بعضهم البعض، ويتبادلون الحديث، مرتاحون

ويعشرون ممتعة حقيقية أن يكونوا معاً. لأول مرة تبينت لي أني حذيت الناس
الثرثرة، مهما يكن الموضوع، وأن ذلك لهم شيء، كالاستماع. لو اقترت من
إحدى الحفلات التي يشكلونها، سيكون لدي انطباع بأنني أزعجهم. إنهم مع
بعضهم، لا يؤذون الحديث معي. حين سأفوه خجولاً بكلمة، سيتوقفون لحظة،
ويظفرون إلي بمصول، ثم سيستأنفون حديثهم متعمدين، بطريقة حفية ومهارة
فائقة، أن يولوني ظهرهم ويعيدوا تشكيل حلقة سأكون فيها منبوذاً

من السهل أن يتصائل تحتمهم لو قد بقي إليهم رب البيت. أين هو؟ من
واجبي تحيته، لكن عليّ قبل كل شيء، أن أتذكر اسمه. يبدو لي أنني أعرفه: عليّ
قدر شيء، من الطول، شعر طويل ممسوط للخلف وشارب حيد الإيقاد. يرتدي
بذلة رمادية، وقميصاً أبيض وربطة عنق ررقاء، يسر ممبلاً، مدحاً سيحاراً
يبدو مهموماً ولدي انطباع أنه يتحجب الاقتراب من مدحده. لا أحد يتعرف
عليه. يُسأل نفسه لماذا دعا كل هذا العناء. يبدو بعضي تسيرة وحيداً، يتأمل
ويعرف أين هو من حياته. تعبه الخيل، فرضي بتسوية: إن سحبي مدعويه ولن
يكلّمهم؛ سيحول يدهم، في الصالون، حاشى براس فديلا، مداه وراء ظهره، وهم،
من حفتهم، سيهتمون بأمورهم الصغيرة، دون أن يعاوا به... لكن هذا غير ممكن:
كيف سيتلاقون دون أن يتعرفوا علي بعضهم؟ إلا بتخيل أنه دعا ناساً لا يعرفهم ولا
يعرفونه...

حين سأقصد م. فيما بعد، ستحفص بصرها فوراً نحو حدائتي، وفي لحظة،
ستدو لها دنائتي واصحة وصوح الشمس، ستصفي في الطائفة الكريهة من
الرجال الذين لا يهتمون بهذه الناحية من هيتهم. لأنقاد الموقف، عليّ أن أعد ردّاً
دكياً، نكتة، أقول لها مثلاً إنه في زم من مصي. كانت أحذيتي لا غار عليها، وأعتني
بها للغاية، وكان لي، مثل جورج ديروي (إحدى شخصيات موباسان)، "تأنيق
القدم". كان ذلك زمان اللسانيات البنيوية، وكان رفاقي في الإحارة، الغيرون
من معرفتي العميقة بفرديتان دي سوسير ونقاء أحذيتي، يتظاهرون بالاهتمام

سوام شومسكي، وبالبحر البولندي، وليعظوني، يستموني بالفرنسية دي شوسير [دوالحد]. هذا اللعب بالألفاظ سيروق م.؟ ستقدر دعائتي، وحسي بالسحرية، وهكذا أصيد عصفورين بحجر واحد. أصرف انتباهها عن حداثتي، وأظهر لها ثقافتني.

بشرط أن تعرف فردينان دي سوسير، وهو أمر غير مؤكد. خصوصاً لن أسألها إن كانت قد قرأته؛ لا أحد يقرأ سوسير، حتى لو اعتقد الجميع أنه فعل ذلك؛ إنه واحد من المؤلفين القلائل الذين يعرف أعمالهم دون أن يكون قد قرأها. من الأفضل عدم ذكر هذا اللساني العتيق، وإلا ستحسبي أرعن. قد تجوز أحذية غير ملمعة، لكن أن أضيف إليها كتلة مدع أحرق، هذا ما لا يُغتفر. لن أذكر كذلك جورج ديروي، شخصية مسهة، على قدر من أنها عرف من هو. حاصل الأمر، أ طرح جانباً قراءاتي، التي نادراً ما يشاركني فيها أحد.

أقاوم كذلك (الامر سـ بـ) رغبة الحديث عن نفسي. أصغي فقط؛ أحعلها تتكلم، هي، أطول وقت ممكن. حتى سوح بنفسها وأعرف أقصى ما يمكن من الأشياء عنها. وإذا كان لا مفر من صبح حديث الكتب على السط، فلتكن على الأقل تلك التي تكون قد قرأها في صعرها، هايدي، ماريا شاپدلين، مصائب صوفيا^(١)، وما لست أدري! سينيح لي ذلك معرفة أفضل بها، إذا كان صحيحاً أن المرء يكشف شيئاً عن نفسه حين يتحدث عن قراءاته الأولى. لكن، ألن ترى في ذكر هذه الأعمال، التي مع ذلك لم أقرأها، موقف احتقار من حائني؟ لا جدوى من كل هذا. ربما هي لا تقرأ، ولا تحب القراءة وتعض الذين يقرؤون. كيف أتدارك غلطتي؟ سيفسدني الأدب، بل لقد أفسدني، على قول رفاقي في الفصل الذين كانوا يعتبرونني حائماً مسكيناً ضائعاً في الروايات ودون صلة بالواقع. لن أروي هذا لم. هذا ليس المكان ولا الزمان لتحال في تدقيقات. ينبغي لي أن أبوح لها بحتي

١. بطلات روايات شعبية مشهورة.

بساطة. دون مرور بالكتب؛ فصلاً عن أنه، في أعماقي، توحد رغبة في أن تكون عواظي تلقائية، طبيعية، فريدة. لكن لكف عن هذا العث: لقد وعدت بأن لا أختلط بعد بالأدب.

بخر بادل بصيية ويوزع مشروبات؛ لا يبدو أنه يراني، لاستعراقه في العمل، وهو يهرع من مدعو إلى آخر، ليس من المدهش أن يسألني. غير أنني أرتاب في أنه يتحاملني عن قصد. لو يظن أنه سيفلت مني هكذا. أدفع نحوه، وبصبيّة، أمسك بكأس؛ أترعها منه قسراً تقريباً؛ ليس راضياً ويرمسي بنظرة مستاءة، معتبراً أنني لا أستحق أن أشرب، وأن مكاني ليس هذا المكان. لم يكن محطناً تماماً؛ أنا وحيد، محروم من الحماية والثقة اللتين يمنحهما الانتماء إلى جماعة.

بي عطش رهيب والمشروب يعثي. الورق حول الكأس سأستعمله فيما بعد لمسح خذائتي؛ مسول قبلاً. **الحسن الحظ أو لسوء الحظ** لكن قد آن الوقت لأظهر مع مضيفنا وأشكره على دعوته لطيفة. ألس هذا أدبي ما يمكن من الياقة؟ لكن، مرة أخرى، ما اسمه؟ كـ يزمسي الاستفسار عنه قبل المحي. أجازف بأن أرتكب هفوة، أثير بتحيته سوء تفاهم؛ لن يتعرف عليّ وسيؤاخذ نفسه لأنه لم يتذكرني. كيف يمكنه ذلك؟ أبداً لم يرنني. من الأفضل أن لا أرعجه، من باب الكياسة، حتى لا أعقد الأمور؛ فضلاً عن أنه بالغ الانشغال وسط كل هؤلاء الناس، منتقلاً من جماعة إلى أخرى، مصافحاً الأيدي، موجّهاً كلمة لطيفة لكل أحد.

على افتراض أنه موجود هنا، وهذا ليس من المؤكد. ربما قد أعاقه عمله أو أعملته دعوة إلى مكان آخر: هو رجل مهمّ تنوط به مسؤوليات جسيمة. لا! هو في حجرة بالطابق، يستعدّ للسهرة، يقيس بذلات مختلفة، متردداً بين عدّة أزواج من الأحذية، معنياً بلف ربطه عنق ممثارة أمام مرآة كبيرة. لا! يفعل شيئاً آخر: يتلفن لصديقه لم يتمكن من الحضور، امرأة تهمة، ويتوسل إليها أن تلحق به. قد يدوم هذا وقتاً طويلاً، السهرة كلها... ومن يدري، قد ينصرف المدعوون وهو لا يزال متعلقاً بالهاتف، منتقلاً معها من التهديد إلى الاستعطاف. ينظم حفلة فقط ليراهما،

وهي لا تأتي! ذلك ما يقوله لها، لكن هذا النوع من الاثارة لا يؤثر فيها. ومع ذلك كان يعرف أنها لن تأتي! من وقت لآخر، يجعلها تستمع إلى الضوضاء الصاعدة من الأسفل. لن ينزل لتحية مدعويه، وهم، من حهتهم، يستمعون عه باستحمام، معتبرين أنه لا أشد إصغاراً في حفل استقبال من صاحب البيت، دائماً فائض عن الحاجة.

هل هذه المرأة في مكان ما عند أصدقاء؟ أو في عرفة بفندق، بعيداً جداً، في بلد آخر؟ ليس الأمر هكذا إطلاقاً: كيف يمكن أن يطلب إليها المحي، هذا المساء إن كانت على بعد آلاف الكيلومترات؟ أظن بالأحرى أنها قد أغلقت على نفسها بإحدى العرف في الأعلى، هو، في الممر أمام الباب، يتوسل إليها أن تفتح له. في لحظة معينة، في حال بأس، سيضطرون لصلون، صاحب نفسه، معوج ربطة العنق، وداعياً إلى الصمت، سيروي علينا مصائبه، وحكايته الأليمة.

ما دام متعلق بالهاتف و مستغرق أمام الباب، ولا هم عدي. احتياطاً، يلزمي أن أدخل في حديث مع المندس و حقيقة أن لا رغبة ي في ذلك. في موقف آخر، ما كنت لأتكلف عه، النظر لهم، وأقل من ذلك أن احاطهم، لكن لا بد لي الآن أن أعزم على ذلك، بسبب النادل الذي لا يكف عن مراقبتي.

يبثق نادل ثان ويقترّب مني، متجهماً، ليسترد كأس الفارغة، ثم يتمنص حين أمد يدي لأمسك بأخرى. يلتحق بزميله، ومنحيين على بعضهما، يتهاوسان بشي، وهما ينظران إلي. يرتابان حديثاً في سبب حضورهم ويحتاران في الموقف الواجب اتحاده. أحدث ما كانا به يهمسان: يذكرا طفيلاً، الذي كان يتطفل على الولائم من غير دعوة.

يقارناي بطفيل، أنا الذي كانت لبقته مضرب المثل بين رفاقي في الدراسة! كما لو كنت قد أتيت هه لأشرب وآكل! لن أدوق شيئاً، ولا حة - لا فضل لي في هه، فالنادلان قد عرلاي؛ لا يرال بي العطش، لو أشرب إليهما، لو حدا لدة خبيثة في تجاهلي. طوال السهرة، لم أشرب إلا كأساً واحدة، ولأحصل على ثانية، يسعى

القديم بهلوانيات، والدحول في معركة عيفة. الأفضل أن أصبر حتى ينفد ما يحو جماعة وأستغل الفرصة لأخذ مشروباً حفية. والحال أنه مع رعونتي المتحدرة، سأحتار هذه اللحظة بالصبط لإسقاط الكأس التي ستهشم إلى ألف شظية. والمدعوون الذين، حتى تلك اللحظة، كانوا يتجاهلون حضوري، سيقطعون أحاديثهم، وبلغمون ناحيتي، ويتفحصوني من الرأس حتى القدمين ويظرحون أسئلة بصددي. ماذا سأفعل لما سينقصون عليّ جميعاً؟ لحسن الحظ، ليس الأمر كذلك، وعلى الأقل في هذه اللحظة، أنا أقل إشغالاتهم أهمية. يتحدثون على خلفية موسيقى أعرفها لكر لا أستطيع تعيينها. أحس بهم ضائعين، محكوماً عليهم أن يثرثروا إلى ما لانهاية؛ لن يتوقفوا، لن يستطيعوا ذلك، حتى يباغتهم الموت، وأنثذ، سيظلون، مثل سيمان، مستحسن معجزة، هم فاعر، وكأس في اليد.

كم من المعاناة لا كور فرياً من م.! طوال لسيرة كنيها، لم تتكلم بالظن إليّ، ما عدا النظرة الوحيدة في المدينة ثم أخرج في لعب أساهها وإذا ما قصدتها ستجأهلي، وستجد يوسف حديث طوم مع هذا وذاك، ولما سأفوه بكلمة متلعثماً، لن تصغي بي. اتى حفاؤه تظهرها للناس، ولطرات البراقة التي ترميهم بها، والبسمة التي تحضهم بها! إنها متواضعة معهم، لا شئ في ذلك، ولتمنح نفسها الأهمية، تذيع القطائع عتي. تروي لهم أنني في حفل استقبال قد كسرت رأسها حرفياً بحطاباتي حول الأدب، وأنها في النهاية، وقد ضحرت، أحبرتي صراحة بأنني كنت أضايقها. وتشرح أنها منذ ذلك الحين، تجتهد في التهرب مني، رغم أنها ليست من النوع الذي يهرب، فالحمقى لا يزعمونها بأي حال. تعرف كيف توقفهم عند حدهم! ثم تروي أنه في مناسبة أخرى، قد همستُ بأنني أربع أن أصير سائقها هدا ليس صحيحاً، هو اختلاق محض منها، تحاول الافتراء عليّ. كيف لي أن أكون سائقها، أنا الذي سقطت مرتين في امتحان رخصة السياقة وقد أقسمت أن لا أترشح من جديد؟ نخبث تروي أيضاً أنني، في حفل تدشين معرض فني، قد وضعت قدميها بحذائي العيط، ولنبهضي أكثر، رغم أن ذلك لم يكن

سهواً. لا نكتفي بأن تنهمي ضلماً، تضيف أنني طبعلي، وأن الناس يفضون الطرف حين أتسأل عندهم دون دعوى، وأني ضحكة المدينة وتؤكد أنها حيثما ذهبت، تصادفني في طريقها، هذا مصحر وهي ترغب في وضع حد لهذا الوضع. لا تنتظر إلا اللحظة المواتية لتوضيح الأمور معي وتقول لي للمرة الأولى والأخيرة أن أكف عن مصايقتها.

هكذا إذن، إن خرجت إلى الحديقة، ستلحق بي. لكن هل سترغب في الظهور، في أن تجعل نفسها فرحة مع صعلوك من نمطي؟ فضلاً عن ذلك، هل ستجروني على أن تردّد في وجهي كل الأكاذيب التي تذيعها بصددتي؟

لا بد من الاعتراف بأنني أخشى توضيح الأمور: حين ستقدم لي من جديد حكاية السائق، ستحاول صفتي متنبساً خطأ. ستسألني ماذا أحقد عليها إلى هذا الحد بسبب أنها تحدّثت عن ذلك فيما حولها. الخوف من أن أظهر بمظهر التابع؟ سأقول لها لا، ليس هذا، ذلك لا يحدّني أبداً. لا أملك رخصة سياقة، فلن أستطيع سياقة سيارتها. سترد علي فوراً أنه من الممكن بدون رخصة سياقة، إن ترغب في أن تكون سائقاً. لن أعرف أبداً كيف ردت عنها، وهي، فجوردها أنها فحمتني، ستعود إلى أصدقائها لتحدّثهم عن حثيبي، وعن مكري المتخفي تحت مظاهر التواضع، راعمة أنني لا أحمّل مسؤولية أقوالي، وأتلدّد بتدليس أفكارني وأنّ مظهري ليس هو مخبري. كيف يمكن أن تكون معه علاقات عادية؟ لكنها قد كشفتني للور، وتعلم كيف ستتصرف: ذلك بسيط، يكفي لمعرفة أن تناقص ما يقوله. وهكذا، حين يقول إنه لا يملك رخصة سياقة، فذلك يعني أن لديه واحدة. لماذا يتصرف هكذا؟ تدلّل، غريزة فطرية للكتمان؟ شكّ مرصني في الغير؟ ستكثر من الاقتراصات وتشخر وهي تعرضها، بهدف إظهار حالة صالحة لتحجيل نفسي. لكن قد يُعترض عليها بأنه إذا كانت ثلث مفتاح مرارجي (أقول بقبض ما أعتقد)، فإنني يمكن التوقع بشكل واسع وإذن لا محال عندها للقلق! سترد بمرارة بافصة رأسها: لا تعبطوا، إنه أحياناً يقول ما يعتقد، وهذا أسوأ ما فيه! حين يلائمه ذلك، يكون

صادقاً، لكن ذلك لتحير وتضليل مخاطبيه. لذا يلزم باستمرار الاحتراس منه، سواء حين يقول الحقيقة أو حين يكذب.

آخر الأمر، لن أخرج إلى الحديقة؛ سأحد نفسي فيها وحيداً، في البرد، يسما الآخرون، مستدئين جيداً في الداخل، يواصلون الاقتراء عليّ. أحد الدالين سيسهر فرصة وحدتي ليأتي لأزعاجي. سيدي لي لطفاً عظيماً، ويقدم لي الصيبة بسخاء، وحين سامسك بكأس، سيتجراً ليسألني، كأن شيئاً لم يكن، عن هويتي. سينصرف بمهارة، سائلاً إياي إن كنت السيد س..، أي اسم، ليدفعني إلى التصريح باسمي. سيستفسرني عن مهتي، وعلى حين عرة، سيطلبني بطاقة الدعوة. وفي انطلاقة، سيرعب كذلك في فحص بطاقة هويتي. لا رغبة لي إطلاقاً في الإجابة على أسئلته. بأي حق يسألني؟ الألقه الرائدة غير لائقة، على كل واحد أن يظل في موقعه. بل ليس في نيتي الكلام مع المدعوس، الذين هم مع ذلك من مستوى رفيع، فكيف مع هذا التابع. سفاهته ستكونه غالياً، سأشكوه إلى مشعلته، حتى وإن كان هذا الأخير مشغولاً جداً في الهاتف.

الأولى أن أبقى في الصالون حيث أنا، موفناً، في حمى. لن يتجرأ أي نادل على مخاطبتي أمام المدعوين الذين، حقاً، يتجاهلونني، لكنهم، دون أن يشعروا، يحمونني. ينبغي الاعتراف أنني، مع احتقاري العميق للدالين، أعطتهما: عندهما مهمة يؤديانها، ودور يلعبانه، لا يتساءلان ماذا يفعلان هنا. لو كنت مكانهما، لتقدمت نحوهم، وعرضت عليها الصينية، ولكنتها... أنا أهذي: البادل لا يكلم المدعوين، هذا ليس من عمله، أقصى ما يمكنه هو أن يجيب على سؤال محتمل. لماذا لا أستعير من أحدهما سترته البيضاء؟ سيفرض، هذا أكيد، لكن ما الذي يمنعني من انتراخ الصينية من يديه؟ خوفاً من سقوطها، سيقبل بالتنازل لي عنها، دون أن يجروا على فعل شيء آخر... لن يجري على كل حال ورائي ليستردّها! أليس من واجبه أن يتلافى أي فضيحة؟ أمام عجره، لن يتبقى له إلا الذهاب للشكوى لدى السيد، لكن هذا، دائماً متشّبهاً بالهاتف في الأعلى، سيأمره بإشارة ألا يزعجه.

إذن أرتجل نفسي بادلًا: ذلك سيستني م.، وسيكسر الحديد بيضاء، وستقدر جراتي، وإخلاصي، وكل ما أفعه لأكون إلى جانبها. ستبادل بعض الكلمات ولما سأعادرها لأخدم المدعويين، ستطلق في الصحك، وهم، وقد فوجئوا في البداية، واحتاروا، سيدخلون سريعاً في اللعبة، وفيما هم يراقبون حركاتي الخرقاء، سيهتفون من الفرح، والإعجاب، ويصفقون بحرارة. كيف سيصفقون وهم يمسكون بكأس؟ سيضعونها على مائدة أو على الأرض، عند أقدامهم. سأثير الانتباه، سأصبح قمة الفرجة، ساوحد أخيراً وسأكون، منذ تلك اللحظة، مدحاً ثامناً. وفي جو من المصالحة العامة، سيحسن الجميع بالسعادة آذاك سأعيد الصبية إلى النادل وأعود إلى قرب م.

أفتقد عزة النفس. أعرض نفسي هكذا للفرجة، أصير مهرجاً... لأرتح قليلاً، أنا مرهق من الوقوف لأحتز فويلاً سعراً وأحس، تدوق المتعة العظيمة للابتطاح في المقعد، فيما يستمر الآخرون في الكلام، في الصحك. لكن سأكون الجالس الوحيد، طريقة أخرى لسمي. ولتف النظر إلى شخصي. منذ بعض الوقت، حل محل نظرة النادل المتعجب، سمة معاليه وساحرة. أظن أني قد تسلفت سراً إلى هذا البيت؟ لا، ليس حصوري لم أعوم أنه غير متزوج هو الذي يسليهما، إنها مساعي للاقترب من م. قد أدركا أنه بسببهما لا أقرب منها. لديهما رغبة كبيرة في الحديث معي، لذا يترصدان الفرصة الأولى ليقوما بذلك. وحتى يحين هذا، يشجعاني بالإشارة ألا تردد، أن أواصل محاولاتي لدى م.، أن أنجزاً على الذهاب أبعد، أن أحتضنها بين ذراعي.

لن أدخل في نزاع معهما؛ بالعكس تماماً، لا بد أن أداهنهما، أن أحاول استمالتهما. قد يمتحاني بعض النصائح ويخبرني عن م.، عن المدعويين، عن مصيبي الذي لا أتمكن من تذكر اسمه. قد أكلفهما أيضاً مهمة لدى م.، سيذهبان ليهما إليها بأنني أرتع في حديث معها، أو يحملان إليها رسالة أخطتها على طرف ورقة. لا، كل ألفة من جانبي قد تبدو لهما ضعفاً. يلزمني الاحتراس من البوح

لهما، ثم أتى هوان أن أتدنى إلى التعامل مع هذين الشخصين اللذين، مع رغبتهم في أن يكونا متواضعين معي، لا يتمييان سوى شيء واحد: أن أتهدل. إنهما، في ركن من الصالون، متوارين وراء ستار، يقهقهان، يحاكين لعب عازف باي وعازف كمان. يجذبان كمي سترتيهما ليدكراني بسترتي. يلاحظان حدائيهما، اللامعين كما يحب؛ يهرانهما بنية التهكم بي. وليختما كل هذا، يواصلان اردرائي بالشروع في حركات راقصة. إن صبري أمام امتحان رهيب. سأذهب لأقول لهما كلمتين، أسألهم لماذا يستفزاني وأجبرهما، فوراً، على أن يعتذرا، بل أكثر من ذلك: أن يركعا ويمسحا حدائي، وسط الصالون تماماً، تحت نظرة المدعويين المدهشة!

فحاة يتوقفان عن صبيانائيهما. انشق رجل خلفهما، في الخمسين، طويل القامة، قوي البنية، بضاربين من نصف، وبدئة سوداء، وربطة عنق فراشية. حفصا رأسيهما، وقد ضبطا في حلة نئس، مظهرين لدم، لكن لقادم الحديد، رت البيت دون شك، له مساعن أخرى في الدال ولا بهنة لهما يقوم بتعداد المدعويين، مراحعاً ورقة في يده. حبره آتية من أن عدد الأشخاص الحاضرين لا يطابق العدد الموجود على القائمة، يوحد متطفنون يحاول الكشف عنهم. ربما واحد، وأنا هو من سيتهم. ما أن سينتهي من تحقيقه، حتى باي، فخط بالدليل، ليسألني بأدب من أكون وماذا أفعل في بيته. لكن اسمي يوحد حقاً في قائمته، أليس كذلك؟ وإذا لم يوحد فيها، فلا يمكن أن يكون ذلك سوى خطأ سببه إهمال سكرتيرة قد نسيت اسمي أو نسخت واحداً مرتين. ممكن أيضاً أن يكون أحد المدعويين قد جاء بشخص معه، دون أن يخبر بذلك. لكن لماذا عني أن أحس نفسي مذنباً بأخطاء الآخرين؟ مدعو سمع يهبط مع شخص غريب، وأنا الذي سيقذفون به خارجاً! بالتأكيد، عندي هوس بإذلال نفسي، وتعذيبها، وتوقع الأسوأ. في الواقع، ما يحصن هو أبسط بكثير: رب البيت يبحث عن اسمي ليأتي لتحتي. لما لاحظت أنني وحيد، صانع وخط الحشد، يرغب في تقديمي إلى أصدقائه وإشعاري بالراحة.

أهو حقاً السيد؟ هو يشبه بالآخرى رئيس الخدم، له مطهر، وهيته. صارم، في شيء من العوس ولا يحتي أحداً. أثناء ذلك، مشغله حالس في الأعلى في الممر،

يتنظر أن تنفصل امرأة بأن تفتح له الباب. ولما لم ترد على توسلاته، يستند به شك: أهى بالفعل وراء الباب؟ ليتأكد من ذلك، يكتب كلمة ويدسها تحت هذا الباب، لكن حرياً فقط؛ إن كانت موحودة، فلن تقاوم فضول قراءتها وستسحبها إليها؛ هو يعلم إلى أي حد تحب قراءة فصاصات الورق المبعثرة. لكن حين يرى البطاقة لا تتحرك، يتساءل إن كانت المرأة التي يتوسل إليها أن تفتح له الباب لم تنزل مد وقت طويل إلى الصالون حيث ربما هي الآن تترثر مع المدعوين، وهي كفتها كأس. وهكذا عذب نفسه السهرة كلها من أجل امرأة ظن الوصول إليها متعذراً، لكنها ليست نائية جداً، بل في الأسفل، على بعد أمتار منه. غير أن شكاً يحصره: كيف صنعت لتخرج من العرفة، بينما الباب معلق من الداخل والفاذة تحميها قضبان صلبة؟

رئيس الخدم هو المكلف بفتح هذا الباب. متصرفاً منهجة، يقرر أن لا يهتم في الوهلة الأولى بمتطفلين محتملين، ويركز انتباهه على أولئك الذين لم يحضروا، خصوصاً العائبة، المرأة التي من جلب قد أفسدت الحفلة والمحفلة في غموض. ليبدأ بحثه، يتوجه إلى م. ومسير، في سألها. كنت تعرفني. يفحصان كلاهما قائمة المدعوين. ها أنذا متورط في فتنة بوليسية؛ سيحملونني مسؤولية اختفاء امرأة، سأكون كبش المحرقة، أنا المنفرد ودون نصير.

م. في هذه اللحظة ستقرر مصيري. أراها تردد، تهز رأسها، قائلة إنها لا تعرفني، إن لم يكن أنها تناشد رئيس الخدم أن لا يتهمني باطلاً. لن تحونني مع ذلك؛ رغم سخطها عني ملازمتي لها، فهي لا تستطيع إنكار عشقي الرهيب لها. ثم، لماذا سبت إليها مشاعر عداوية نحاهي؟ ما الذي أواجهه عليها؟ العدا الذي أشبه به عندها ليس عني الأراجيح سوى إسقاط لذلك الذي أثره. ربما تحسني سراً وتمنى كثيراً أن أذهب إليها وأكتمها. منذ وقت طويل وهي تنتظر أن أقدم بالخطوة الأولى، وأنا، الكسيع بالتهيب والمحاف الباطلة، لم أفهم شيئاً ووقفت عند تحفظ بيد. لماذا علي كل الوقت السقيض من داتي؟ من أحلي، لثري، اندست هذا المساء

بين المدعوين. وبعد كل شيء، لماذا لا أستحق هذا اللطف؟ لكن، إذن، هي مثلي كذلك تُعتبر متطفلة، ونحن الاثنان كلانا يبحث عن الآخر!

يحرك رئيس الخدم جرساً صغيراً ليطلب الصمت. سيلقي خطبة. يتمهل يتحلق أمامه المدعوون في نصف دائرة. تتحجج، وإد يبطئ في الكلام، يبدأ العض يتفد صبره ويهمس. إذا كان يتردد بهذا القدر في افتتاح الكلام، فذلك لأن عليه تأدية واجب ثقيل: سيهاجمنا، م. وأنا، ويفضحنا بوصفنا متآمرين ويجعلنا مسؤولين عن اختفاء امرأة السيد.

يقول أخيراً: "سيداتي وسادتي، سيدي يرحب بكم ويرجوكم أن تعمروا له عدم حضوره شخصياً لاستقبالكم وتحيتكم. منعه من ذلك حادث شخصي، كلّفني بتبليغكم إياه. إنه، كما تعلمون، مغرم جداً بمويرا، وهذا منذ زمن بعيد. لقد وعدته بالمحي. إن هدد الحمة، لكن في الدقيقة الأخيرة، أناته أنها لن تأتي. ولما لم يستطع تحمل صدمة هذا البأس، صطر إلى لروم الفراش، ضحية لآلم عظيم. غير أنه يأمل أن مويرا تستعير رأيتاً، لكن لأجل هذا يطلب عوكم؛ إنه في حاجة إليكم ويتمنى أن يذهبوا لسحب منها، أن يحتوا وفداً، لوفد الدي، بعدم إغفاله لأي من الحجج الكفينة بالتأثير فيها، سيقنعها بالمحي، لرويته. باسم سيدي، أشكركم، سيداتي وسادتي".

يجوب المدعوين همس عريض وجميعهم يعرض نفسه للبحث عن مويرا. متأثراً بهذا المظهر من التضامن ومن الأخوة الذي قد تأسس، أقرّر أن أنضم إلى الوفد وأسهم في نجاح المهمة الموطنة به. بل سأستق، وحين ستحين اللحظة، سألقي على مويرا خطبة المصالحة المتوخية، خطة ينبغي، في هذا الظرف ووفق نصائح اللاعيين، أن تكون طويلة كي تعطي الوقت للعضب الذي تكه للسيد أن يتدّد. يستبدّ بي تعاطف مفاجئ مع هذا الرجل الذي، بعد ساعات قضائها في التوسل إلى امرأة في الهاتف، خطرت له فكرة إرسال وفد للبحث عنها. ليس عدي أدنى شت في أن هذا مه برهان عظيم على الحب. يريد إشهاد كل هؤلاء الحاضرين في الحفل

على عواطفه، ولو استطاع لطلب العون من جميع المخلوقات الأرضية، والمائية، والهوائية.

يتأهبون للانصراف؛ حركة مرحة في المدخل؛ يرتدون معاطف، وشالات، يربطون واقيات الرقبة. أنا آخر من يبلغ باب الخروج.

في الشارع، شيء ما يدهشي: أسمع فقههات عريضة، يودع المدعوون بعضهم بعضاً، يتعاقون، ويتواعدون بمكالمات ومكاتبات. يفترقون في استعجال ويقصدون السيارات. كل واحد يعود إلى بيته، في اتجاه مختلف. لكن إذن، ما الذي حصل للوفد الذي كان عليه أن يذهب ليبحث عن مويرا؟ لماذا هذا الانقلاب؟ لقد كانوا جميعاً يدورون مدفوعين بالإرادة الحسنة والحماس لفكرة مساعدة مضيفهم.

أنا في حاجة لي. لنشرح لي بالنص ما الذي حصل لك أن هي؟ في الرحمة، عابت عن نظري. هل هربت؟ طلت في الداخل؟ يبدو لي أنني لمحتها في السيارة الأخيرة التي كانت ستنق، لكنني لست متيقناً. قد انقطرتني لتأخذني معها، لكنني لما أبطأت في اللحاق بها، غادرت.

ما حياني أحد أو قال لي كلمة ضيئة. شاهدت على العتبة الانصراف المتعجل للمدعوين. كانوا متعجلين لمعادرتي؛ كانوا يتسابقون من يكون الأول. لكنني أفهم: لقد وجدوا حظتي غير لائقة وطبوني محنونا. ربما أيضاً رأوا في اقتراحي البحث عن مويرا طريقة شاذة لصرفهم. ما أنقص خيالهم!

الشارع خال الآن. والبواب، محرراً مرتبكاً، يستعد لإغلاق البيت. سحرة رئيس الخدم محزونة والنادلان يرفعان ذراعيهما في حركة عريضة، كما لو كانا يعتذران ويظهران لي إلى أي حد هما آسفان.

يشتل ضوء في نافذة من الطابق. شبح.



ميثولوجيا الطوارق

د. عبدالله إبراهيم*

دلالة عميقة وعميقة جاز غلبت مقصد الكوني بعيداً. ربح لنسب وروايات تلك من شأن الإساءة أصلاً إنما بتقصيد فديان يلج عاب جديداً مص بكارنه يعقب وقسوة، وخلال ذلك سيط الضوء على أبعاد مظلمة لم يكن يستكشف من قبل. ومن الطبيعي أن يتدخل بطريقة خفية وعرة لأصابع حكاياته السردية هو تلك الحكايات المتضاربة فيما بينها، وفي معظم تصوره، تتشكل ميثولوجيا عتبه له الحاضر، تتواءم فيها الإنسان مجرد بهمة وحبوبه لواقع الأرض فعلاً ثم تسوق ملهى للانتباه في مستوى القيمة للعنونة للحب إن ولسان على حد سواء في روايات الكوني وفي كثير من اللطائف البحرية حيث العزلة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلا الحدائق الذي يشاركه في كل شيء، فبيئته كل ما يعمل في داخله، يدور في آفاقها أحياناً، ومناخه داخله طوبى أحياناً أخرى. في ميثولوجيا الطوارق، الأحداث حول موضوعات الثروة والجاه، السلسلة وتتخلل تلك متابعه مثيرة للأطوارات الدائرية، والاقسامات الفلسفية والصناعات الداخلية التي تميز الشخصيات الفاعلة في أمانته وبهر له سعة انفساء الذي يمول في أحداثه وشخصياته مصرية التوسيع في كل شيء الحكايات الاستقصائية الضرب، والمظاهر السردية الشاملة، والحوارات بلطفرة الغامضة حول أحداث وقعت وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر وهي كل ذلك يوظف الكوني إمكانيات السرد لأبسي كلاسفرجاء والقطع والاستمات وانتداح في تشكيل المادة الروائية بديه تركب لعمه في كثير من الأحيان تميل للتجريد ولا تطلع في استيعاب اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها بعض الشخصيات فاجطة القصير ترحى في بعض الأحيان بأنها قائمة بذاتها، أكثر مهادي متصلة بغيرها، وهي تؤول باستمرار لحظة التماسك المطلوبة في النص إلى الجملة في ألب الكوني مثل حنة الرمل لا تتصل بمبرها، إنما سراكم بعضها فوق بعض على هيئة كتيبان متموجة، وهذه هي حال اللغة لديه لاتصال والانفصال معاً إنه اتصال مرضته سياقات الدباص اللغوي، لكن تموجاته متعددة ومتداخلة، الأمر الذي يجعل من عالمه أحياناً مكاناً من سري لا يحد فيه الأحياء بشرية محكمة، دوافع غامضة وساعية إلى أهدافه خلافة مبدعها، بل أن الشرح يصب في طريق الذهب بعض الشخصيات، واسلطة يجذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتضارب القيم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وينتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمظومات قيمية مختلفة نهايات صالحة ويظهر بعض الشخصيات مدعو من بقوه عذبة تدور تلك

ظهر مزاجهم الكوني حلال السموات الأخيرة بوصفهم روث شتمير ويصعب وصف طبيعة هذا شتمير إلى حد يمكن اعتباره منسوعاً حلالاً فقيماً يخص طرائق الأداء السردية لديه يدمج الكوني تذاً متأثرة من الأساليب الإخبارية والحوارية والتمثيلية وشذرات من الحكايات الأسطورية والخرافية والأحبار القبلية والدينية والعرفية، دون أن يمتزم بنياً سيقانها، شأنه في ذلك شأن أي كاتب لا يهتم إلا استعمار مجموعة من المعطيات وإعادة إنتاجها في سياقات يصطنعها هو، ووسط كل هذا تردد الألفاظ العذبة والكثيرة، وتنبثق اشخصيات من هذا صلبه وكثيرة منها ما يصرف بها سرعان ما تنصرف إلى تشكيل دورها في سيج الخطاب الروائي، وتندرج في حركه صراع شامل معها، صراع أشبه ما يكون حول الماهيم ومظهرات القيم أمثال يتجلى مستوى ذلك الأداء، وتقصد من الوقائع والأحداث والشخصيات والأفكار الرئيسية والمكانية التي تترتب فيها لموضوعات من المؤكد أنها موضوعات جديده للكوني لا يستلهم فقط مكونات اللغة الصلبة بل أيضاً وبن مهادها الأهم يعطى انشام عن وجد حجب عذبة شمس دلتا وراء غمام وهي «الطوارق» وسجلت قد أنه في كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مبدعها عن منتجها من شخصيات لاحقي اعتداهما الديني والتاريخي وفي كل ذلك، لا يتوقف ورد عذ وصف هذه حصره العرفية وحداثة علاقتها مع دينها، وفيما بينها وبين المكان البلاطاني، إنما يصطنع الكوني أساطيره القيسه نصفه ويطلقها في ذلك بلدي غير المحدود بطموحاته العزقة أحياناً ويكرناته المتناثرة، وفي مقدمتها الإنسان والحيوان وشأنها شئت بعد القاري، نفسه وسط أمواج الرمال، وقد تنافرت حوله الحكايات حكايات تميّز حياة إمامه، وتطفي، فجاء أيضاً، وهي تومض بلحاهات متنوعة، وبوئيت عشوات من تلك الحكايات التي نجدها في تصانيف «المحوس» و«السحرة» و«القعر» و«قربان الحجر» و«حماسية» و«الحسوف» والمجموع القصصية مثل «الفص» و«جرعة من دم» و«شجرة الزم» وغيرها، وهو أمر عسير، لوجود القاري، نفسه أمام ما يمكن أن يصطلح عليه «ميثولوجيا الطوارق» فعلاً إلى الكوني بوصفه روايات تدل على هذا العالم وقدم سطوة انعم الزوحيه، مدينة للطوارق، بحيث يمكن التمر إلى عمه الفني عسى أنه مكرس لهذا موضوع وتارة هذا الأمر في الرواية العربية، نعت لا يسميه إلى عمو الإكرامات التي مارسها الخطاب لأبني تجاه موضوعات عديدة في الأهمية، إلا أنها لم تستأثر

النهائيات، وكأنها تسعى إليها، وتنتهي الحكايات في نظام ممر، أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء لأحفاد ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصنة، المظهر، فكاننا أمام قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميز كلاً منها عن الأخرى، إلا بمزيد من الاقتراب إليها، فمشهد يحتشد بالأحداث والشخصيات لأحداث التي تتعاقب وتتقاطع والشخصيات التي تتوالى وتتحرك في دواحيات عميقة، ودمج هذه العناصر الفنية مع بعضها بولف الخلد الذي يشكل قوام العالم الفني في رواية الكومي

بمسبب كثير من شخصيات الكومي إلى الطبيعة وتنص سرونيد صومعة مع أساسي، ومثال ذلك لدر، بش موسى في رواية «المجوس»، الذي يحذر في نهاية المصاف الانتساب إلى عشيرة انداب فقد انقضت حدوده من الموت ورضعته حينها، مصار دث و بعد يهاجر مع قطعان الدواب حبيبة لا يجد تقبلاً من المحيط الإنساني وكذلك شخصه أوداد، الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو «الوداد» وقد نسب طوطسياً إلى الحيوان، لأنه مقر من حبة السهر، وقيل أن يعضي حياته على القمم كالوداد، والأكثر من ذلك أنه جرس الوداد شعاع حينته، ولم يبق الأمر عند هذا الحد، سرعان ما تقصص لنا الرواية عن سر ذلك الانتساب فالوداد هو ولد «أوداد» ذلك أن أمه «تامعات» لم تحب

وكانت عاقراً، فحلبت إلى الجرس حيث ولدان، وتوسلته أن يسميها درية، فكم قبيح مشروطاً بأن يمنح الوداد له ووداد الحمل، وولد أوداد، وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الوداد بعد أن الوداد كان في تذكر دالم، وكما يحصل في الترجميد الإغريقية، إذ تقرر الآلهة على الإنسان أمراً فقد سعى الوداد أن يسترد

ودينه، فأمرى أوداد وجعله منيع بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية وبذلك استرد صلبه إليه بالموت وورع أن أوداد خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى النوح إلا أن أعزاء النذور الذي رسمه له الوداد فاده إلى تلك النهاية الفجعة ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكومي وكثير منها بأحد سمات أخرى، فجدد نفسها في معرض مع غيرها وبشكل عام، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء وأصبح وثمة انتماء طبيعي كالانتماء إلى حيوان ولا اتصال عبر أمشاج طوطمية بأصول سحرية عامصة، وثم انتماء ثقافي كالانتماء لنبي أو القبلي ويتجلى الطمع وتغور الدغوس بالمشهوه وانحن، ورغم أن انغمسا غير متناه، إلا أن الشخصيات أسره هو أوجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك، وتظهر الصعراء إندرا للصواري في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف ولو مثلاً على كل ذلك مختارين رواية «المجوس»، لتكشف لنا الأمر كمشلاً فم أن تصل الأميرة «بيبري» والسلطان «أناي» إلى مكان صحراوي إلا وتبدأ الأحداث ببقاء الأميرة وأوداد، وتبدأ حكاية حب حطرة بينهما، ويستقلح الأمر حينها يهجر أوداد زوجته ويلجأ إلى

الجنس والتوازي مع ذلك يقوم الشيخ مشر مشر حريفة بسنة من انقباض فلادانه يدعو إلى دين مجوس، بعينه من وراء ذلك جميع ادب ويمس هذا العدم بأحر من من الجن الذين يسوطون حبس «يديان» وبمقدرة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي من أنواع الخملك والاعتصاب يعام الإله الذي يموذ بالخناج والاستغلال والعنف، يتضح الأمر وظهور الأسطورة وحتماً لها أمر مطرد في روايات الكومي، فما أي تنوع أسطورة، لا وتنطعيه أخرى وتظهر الشخصيات مقبرة حاملة حكايات الصحرارية معها أينما ذهب وكأنها في التحليل الأخير لا تعمل إلا على ميادله الحكايات بعضها ببعض، ويسائر الحيوان ممكنة كبيرة في كل ذلك، فالجمل والحسان وحيوانات الصحراء الأخرى حاضرة بصورة شير الأسد وتقوم أجاباً بأدوار رئيسية، إذ تستخدم صلة الإنسان بالأسد ملائحة أصابه إلى التواصل مع الحيوان في رواية «التير» مثلاً يصل الإنسان بالحيوان على أكثر من مستوى، فـ «أوخيد» و «اللق» كما هي أصل نشأتهم يتميان إلى بذرة واحدة «قلان» يولدا، وقيل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات، وكل منهما له شجرة اسميه العريقة، وكل منهما يؤدي الوظيفة ذاته في «غرواد» وكلاهما يتورط في علاقة حب حارقة «أوخيد» مع جسم قلبه

روداد، اللق مع باقة، ويبلغ الاندماج اقصاص في هذه الرواية وعمرها غني «زيف لمجر» يتوكل من الوداد والصبي تحت طائلة سبب بية معي، مصنعة للأحر لأن كلا منهما ينفذ الآخر، وخاصة الوداد الذي ينفذه وهو يعلق على صحرة في سفح أجبر

يصعب القول إن الكومي هدف إلى تقديم صورة عن «مجتمعات هامشية»، إنها «هامشية» بمقدار ما هي محبوبة بالنسبة لـ «الكشاف» بالنسبة لنا هو موع من القصور الذاتي، سأن «الثقافة الجديدة» تعتبر ذاتها مركز «علاق» وما عداها وما يطوي داخل منظورها غير متدرج في التاريخ، وبالنسبة للعواري، فالأمر مختلف تماماً فالأصح بالنسبة لهم أن يعتبر العالم هامشي، إن الصحراء هي مركز ذلك هي قلب ذلك المكان المنقطع عن عمره، تتناسخ كتلة هيم ضخمة لها تصوراتها ورؤيتها للحياة، ربا حكاياتها وأسطيرها، ولها نظام هراب منه طوطمي مؤخر علاقتها ورعم الحس استرجي يكسر الالتفات الدائري للحياة، ويوجهها توجيهاً خطياً، من «مجمع» «طوارق» كما شكله روايات الكومي وهي في التحسين لأحد نسب وثيقة تاريخية إنما نص أدبي يقوم بتصثيل الأحداث سرداً عبر الحبيب به «ساقه المتشعبة» في امتدادها له في واقع الحال مثولو حيا خاصة تحلى في كثير من تفاصيلها هي صور شبه ثابتة عن الإنسان وعلاقته بالطبيعة أولاً، وعن الإنسان وعلاقته بنفسه ثانياً، وعن الإنسان وعلاقته بالحيوان (أخيراً) ومن كل هذا مخلص إلى أن «الطبيعة» و«الثقافة» حاضرتان معاً في علاقة تأخذ أحياناً شكل الانفصال أحياناً شكل الاتصال الحميم ■

استاذ الأدب العربي جامعة الساج من برب، بيبيا



نازك الملائكة: هل أنت شاعرة رومانسية ؟؟؟

حديث أجرته الدكتور هـ. البياسي

الذي سمي "لبنان" بعد منحه جوائز مختلفة، أنه وكل
بما ظهر في الشعر العربي القديم
«والرومانسية الإنجليزية»، أي تأثير كان لها عليك؟
خصوصاً وأن ديوانك الأول «عاشقة الليل» (١٩٤٧) تضمن
ترجمات من شعرائها، كترجمتك لقصيدة «البحر» من قصيدة
«بايرون» الطويلة: «أسفار شايلد هارولد» وقصيدة «توماس
غراي»: «مرثية كنيث في مقبرة ريفلة» ونحن نعرف أن
الترجمة قد تكون إعجاباً، وقد تكون تبنيّاً، خصوصاً ونحن نجد
هذه القصائد مترجمة في ديوان واحد مع شعرك
* أنا لم تأثر بالرومانسية الإنجليزية، وشعري كله يعبر عن

دني وعن عروطني

في قصيدته «حبيبتي في سويسرا» ١٩٥٢ كسبير
شوبنهايم، ولحن والحب «The Love Song» وكان من قصائد سمي
في مرحلة من مراحل حياته ١٩٥٣، ولم ينشرها، نعم، ترجمت
قصيدة «مسيح غراي» مرثية في عهد «نعم» ترجمت مقابله
من «عزير مطوية باليد» من «سفر ساند هارولد» وهو مترجم
وترجمت قصيدة «غراي» توماس غراي «البحر» ولم ينشرها
تحت اسم «مغامر» من «صخرة كينيس» «هايبيريز» ولم ينشرها
أما

أنا في الترجمة سمي هو عجبني بشعره لأنه ترجمه
وذلك يعطيني إحساساً من قبله من الشعر شعره الذي يعبرني
ويستمتع به كما أنني، أنا نفسي أجده في «معمدا» شعر
بالدين، وإن لم أترجم إلا قصائد قليلة من «معدنا» التي
للتعبير عن نفسي شعري أنا، لا بشعر سواي من الشعراء

كنا حريصين، ونحن نصدر هذا المحور عن «الشاعرة» أسبوعياً
نازك الملائكة، أن يكون بالمجلة حديث خاص، إلا أن طوبها
الصحي، الذي يمر به منذ سنوات، حل فيديويين تحقيقين ذلك
وقد وجدنا في الحديث الذي خصتنا به الدكتور هـ. البياسي، ما
يعرض بعض الأشياء، عما اردنا. رغم أنها جرت معها انعام
١٩٨٤، يوم كانت تحضر لحيل الدكتوراه في الأدب الحديث، في
«جامعة جلاسكو» بالمملكة المتحدة

إن الدكتور البياسي - التي قدمت أطروحتها الجامعية عن
شعر نازك، ونالت عليها درجة الدكتوراه العام ١٩٨٩ - حضرت
اسفلتها كما قالت لنا - في موضوع محدد، فركزتها في مارات
نفسها في حاجة إليه، وهي تكتب الفصل الذي وضعته تحت
عنوان «كينيس، وشيبي وبايرون في شعر نازك الملائكة»، -
فجاءت إجابات بذلك - على قصورها، وعلى ما فيها من اختزال
مكمله لبعض الحواشي التي تحدثت عنها في ما كتبت تحت
عنوان: «الحديث من سيرة حياتي، وثقافتي» التي نشرتها
الكمال ضمن هذا المحور

* أكثر من تأثر من عرصو لسعر درن الملائكة بالدراسة،
واحقد أشار، بل وأكد أنها «شاعرة رومانسية»، وأنها «وريشة
الرومانسية العربية» التي بدأت مع «جماعة أبولو» في
الثلاثينات. وقد أكدت نازك نفسها تأثرها بواحد من «سعر»
الرومانسية العربية: «عبي محمود طه». ولكنها مع ذلك قالت
حين عرضت هذه الوقائع أمامها.

* ليس هناك شيء اسمه «رومانسية العربية»، والشعر

كل قصيدته أنزوحها أصغف سون المرحبة الشعرية التي أعيشها
لذلك كانت الترجمات في «عاشقة اللبس» خمس لؤاس سعري وصور
أفكارها أمة ووده صفة كل ترجمة بصفة لادن أن تجعل بكثير من
روح مترجمه لذلك كانت ترجمة «فتزجيرالد» لدرباغات الحيام
تتجزير الديه أكثر منها حيائية»

■ إنَّ سؤالنا يتوجَّه إلى البحث في عناصر التكوين الثقافي والشعري خاصة

«**قوات**» «**ويرزويرث**»، «**ي**» «**كولودج**» - وهما المهن
الرياسان اللومانية - ثم قرأ «**كيتس**» و«**شلي**» و«**بايرون**»...
«**جيت**» «**كيتس**» أشد الحب، وقرأت شعوره مراراً عديدة. وكنت في
التاسعة عشرة من العمر عندما بدأت أقرأ الشعر الإنجليزي
كنت (العام ١٩٥٠) في «جامعة برن» ودرست المسرح،
والتاريخ مع الأستاذ «**ال**» «**داونز**»، وقرأت علي «**كولودج**»
وتابعت مقرراً في الأدب اللاتيني قرأنا فيه نصوصاً لشعيرين
الخطيب الروماني - وحضرت مقرراً في الشعراء الجدد في خمسين
الأستاذ حاله ن ينظم كل طالب «**سويت**»، وقد حازت «**فيسيتي**
و«**ال**» «**داونز**» أن يكون اسمي مكتوباً علي «**ال**» «**داونز**»
ذلك أنا - ولم يكن أحد، في الصف، يعرف أنني أقرأ في
الوطن العربي

وفي سنة ١٩٥٤ استعبد على المجسبر في الدفء في جامعة شيكسبر هي بيته ماديون - ثاية، شيكسبر - أديف فربا شيكسبر سب كاهه - لم يرك هبها - سرجة - لم خرا - و - نامت هذا - المقرر - في قسم الأدب الإمطيري مع الأستاذة ماديون وهي أستاذة متجكة من شيكسبر، وتمتلك قدرة على الفهم وعفا على التعبير.

كما درست «مقدراً» حول الإصلاح البارزة في الأدب العلمي قرأنا فيه «كوفوشيو» و«تاو» و«الباعا فاكيا» و«أبلاطون» و«الفينس أو عسلين» و«سواهم» مع هذه الدراسات قرأنا القرآن بالإنجليزية، وكنت أنا المحاضرة في هذه الدراسة، لأن الأستاذة لم تكن تعرف القرآن إلا معرفة سطحية. كذلك درست أديا «لوريجين» «جاريين» قرأنا «سوقانتس» و«ستاندل» و«بلر» و«بوستيفسكي» و«جيمس جويس» و«أصيل زولا» و«جان بول سارتر» و«بيتر شورو» و«مارسيل بروست» وكنت «محلل بنت» أكتب اسماء كثيرة كانت تلقت الأساطير، ولم أشر من هذه الاسماء، إلا درستني عن مسرحية «لايدي القذرة» لسارتر، وسوف أترغ ترجمة هذه الأبحاث ونشوها بالعربية. كما أنني سأحرص على نشرها بالإنجليزية، لأن أسوي فيها كان يحور الإعجاب، ويتجاوز قسم الأدب المقارن إلى أقسام الجامعة الأخرى، كذلك كان تلك المولد التي درستها في المجستير في قسم الأدب الفرنسي. قرأنا الشعر الفرنسي الحديث من «لامارين» و«فكتور هوغو» و«ألفردي موسيه» و«شارل بونير» و«مارتور رامبو» و«بول فاليري»

* وماذا عن العناصر الميثولوجية التي برزت في شعبيت
لأبي، ماد عن التيمات الأسطورية الرومانسية مثل: العتوبيا،

واللایرنٹ ولبانا وٹولو وغیرہ

✠ الكلمات : «لابريث»، «يوتوبيا»، «هياواتا» ليسب كلمات من بيولوجيا الإغريقية. أرجو الرجوع إلى تعقيبي على الكلمات في «الحدوديات» «شطنيا» وما به فقيه جواب عن هذا السؤال). أما «دب» و«ابول» «هها» «هيا» إغريقان. وهما «أحوال أبوهها» «حوسر» إله أكلة عند الإغريق ومثل «حدورا» وفي حيون «حرق» «عريق» قتله «رسوس» وهو يتحير ما عيبه قالت كل من تظن فيها يسقط حيث وقد قتله «رسوس» «ناطري» مرأة حيث تنعكس صورته ولهذا تحاشى النظر إلى عينيه. ومثل «أورورا» إله الفجر عند الإغريق، ومثل «فينوس» إلهة الحمال انبي ونبت من زبد البحر كل هذه الأسماء استعملها ألمي أعرب البيولوجيا الإغريقية من أسعد تفصيلها إلى أكرها. وقد درستها دراسة مفصلة في فرم لتمثيل بمعهد ألفون الجمية العام ١٩٤٢


وأخيراً، سألتهما رأيهما ببعض الشعراء العرب.. فاجابت

بإتقان شديد وإحكام قاطعة

* هل تشاكر المساع؟

*** شاعر مدد *

✽ عبد الوهاب المياتي؟



٢٠٠٠

✻ شاعر مدعي، ويكفي فقد شاعريته في خروحيته

* علی محمود طہ؟

*** شاعر مدح ***

✱ محمد عبد المعطي الهمشري ✱

✻ شاعر مبدع مات شديداً وشعره قلبي كل القلة، وهو متأثر

تکلیفیں

* خبرانی حسیل خبرانی *

✽ شاعر حیدرآباد قصیدہ واحدہ فی مائواکب ✽

* احمد زکی ابو شادی؟

شاعر ضعیف، متکلف

✱ عباس محمود العقاد؟

✽ شاعر ضعیف متکلف

إبراهيم عبد القادر المازني

✻✻ شاعر ضعیف متکلف

✽ عید الرحمن شکری ✽

*** شاعر لائسہ ہے

* أبو القاسم النفاي ٧

*** شمعان محمد ف

* میخائیل تبعہ ؟

*** ليس له إلا القلب من الشعر ، وعيه شاعرية

❖ **إلياس أمو شحكه ؟**

李 翊 雲 著

نمضات الحياة في الشعر الجاهلي

الأستاذ حمدي الحسيني

كان العرب في جاهليتهم حصن من جزيتهم حفظها الله وحماها ، وسور من حدود هذه الجربة المباركة . عاشوا في هذا الحصن المنيع كراماً أعزاء ، أحراراً مستقلين . لا يملوم سلطان ولا يخضعون لن يحاول الاستبداد بهم ، فظلت نفوسهم مطلقة على طبيعتها ، وفرائهم حرسلة على فطرتها . لجاء أدبهم صراحة لهذه النفوس وصورة لهذه السجيا . قوة في المي مع مفاجأة ، ورسالة في المظ مع بساطة . يقذف إليك العربي الحر المستقل المرز الكرم بالقطة من الشعر فتجد نفسه مجلوة في هذه القطة : كما يحلى وجه الحساء في الرأة الصقولة « فتنسرق عليك بقوتها وبساطتها إشراق الشمس ، لا يشوبها ضمم ولا يشوبها استسلام

وهل يمكن أن ترى للضمم ظلاً قبا بصوره ذلك العربي من صورة نفسه في أدبه وهو لم يضمف أمام ظالم ولم يخضع لطاغية غاشم

هذا امرؤ القيس الأمير الشاب الذي كان غموساً في ملقات الشباب مدفوعاً في تيار الملامى والسرار ، يقتل أمه الملك ، فينمى إليه الدامي فلا تضطرب نفسه ولا يجيش دواؤه ، بل ينهض للأمر العظيم وقد نسي ملقات الشباب وملاهيهم ، ليأخذ بأمر الملك القليل ويسترجع سولجان الملك الضائع . هذا عظيم يثير في هذه النفس المنظمة قوة المراك والثالية ، ليندفع هذا للفيظ الحق ، الفجوح بأبيه وملكه ، بكل ما في نفسه من شدة وحلف وصرامة ، يكادح الصعوبات التي كانت آتت في ميبله

شائخة مستعلبة ، ويقاوم العقبات التي كانت تمنع طريقه
متجربة متكبرة

ولو أن ما أسى لأدنى مبيشة

كفاني ولم أطلب ، قليل من المال

ولكنما أسى للمجد مؤئل

وقد يدرك المجد الزئل أمثالي

ظل يحاول تذليل الصعوبات وهدمه الطبع يثير في نفسه القوة
والثقة النفس ، ويحاول إخضاع العقبات وغايته السامية تبث
في روحه الأمل في النصر

بكي صاحبي ولا رأى الدرب دونه

وأيقن أنا لاحفان بقيصرا

فقلت له لا تبهك عليك إنما

يحاول ملكا أو نموت فتمتدا

ظل يحاول حتى خسر صرياً فأت مندوراً مشكوراً

إذا القوم قالوا من غنى قلت أنني

عيت ، فلم أكل ولم أتبلد

ألا ترى هذا البيت الذي يكاد يقفز عن صفحة الكتاب ،

حتى يملوء النفس بالقوة وحاسة القوة ، ويده على مقبض سيفه

ملفت بتمتة ويسرة ليرى القوم الذين كرههم الكرب ودمهم

الخطب ، ليدعوه ليأخذ بناصرهم ويرد عنهم الكرب الذي دم ،

والخطب الذي اقتحم . وأية فضيلة في قائمة فضائل البشر أعلى قيمة

في التلبية التي لهاها طرفة ؟ وأي خلق إنساني آمن من هذه السرعة

في المبادرة لتصرة المستنصر وغيث المستنث ؟

وإن أدع للحل أكن من حائنا

وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

وإن يقدحوا بالقدح عرشك أسهم

مكأس حياض الموت قل التهد

ثم ألا تنظر إلى هذين البيتين اللذين يصوران لك نفساً قوية

إذا أطمأن الناس للظلم حرصاً على طمأنهم وشرابهم وراحة
أجسامهم وأيت بين هؤلاء الناس أفراداً وجداجات تظلي نفوسهم
أثماً من وقع الخلف ، وتتحول همهم قذائف من نار وحديد
لدفع هذا الخلف الذي رضى به غيرهم من هيبه الشهوات .
وهل هذا البيت الذي قدف به عمرو بن كلثوم إلا القاعدة المثلى
للتعمر على الظلم ؟ وهل هو إلا الطريق الواضح للانقلابات السياسية
والاجتماعية في تاريخ البشر

...

اننى على بما حلت فاني
سهل مباشرى إذا لم أعظم
فاذا ظلمت فاني ظلمى بأسل
مر مذاقته كعظم المظلم

هذه القطعة من معلقة فارس بن عيس ، نعلينا صورة جميلة
لما يطرب عليه نفس الشاعر البطل من رقة مؤنة ، ولعلب
منر بالمشارة يستوجب ثناء الهيبين والشرارة ، حتى يظلم . فإذا
ظلم فهاك تقلب الحال وتبدل الأرض قير الأرض والسماء
مير السماء . تنقلب الرجل الرقيق الهادى أسداً مزججراً يقاتل دفاعاً
عن نفسه وضياداً عن حريته وكرامته . ويظل يقاتل حتى يدفع
الظلم ويرد الأذى

...

ماجزعنا عند الحاجة إذ ولوا
شلالاً وإذ تظلي الصلاة

فريقان من الأبطال يقسمان كؤوس الموت شهية في سبيل
النصر العزيز ، حتى لاج جبين النصر مشرقاً تقوم البشكرى
إذ ولّى خسومهم فراراً من ظلى الحرب المتقدة . وإنك لترى
ابتسامة الإيمان بالنصر تلمع في صدر هذا البيت من الشر كما كان
الإيمان بالنصر يشرق في صدور أولئك الأساطال الذين ظفروا
بالنصر على أترانهم في ذلك الموضع الذي ما كان فيه لفتج
غير النصر أولوت

محمد الحسني

ولكنها متسامحة ، والتسامح ضرب من القوة أيضاً . هذه
نفس طرفة لدى خاتمة ابن عمه وعاداه ولم تترك سادانه طرفاً
إلا سلكها ، ولكن طرفة ينس كل هذه الماداة ويتسامح
مع ابن عمه ، ولا يقف عند حد التسامح السلي بل يصدده إلى
الناصر بالسيوف إذا اعتدى على ابن عمه للمتدون . والويل كل
الويل لمؤلاء المتدين إذا مذهوا عرض ابن عمه الذي يشبهه
عرضه ، وهو في الحقيقة كذلك . وزاه يسوق كل هذه الفضائل
نحو ابن عمه على متن هذه الكاف الخطائية التي حلها بهذه
الدواطف النبيلة تشع نوراً وجلاً

...

ومن لم يند عن حوضه بسلامه

يهدم ، ومن لا يظلم الناس يظلم

أنت ترى الحياة كلها محمولة على يدى هذا البيت من الشر
الذي تركه زهير ميراً للعلم والأدب والفلسفة والاجتماع والسياسة
وهل الحياة غير هذا القتال المسلح ذوداً عن مولود الحياة ومساكنها ؟
وإذا أنت لم تحمل السلاح ولم تعانل ولم تدفع هذه الأبدى المتطاولة
إلى وطنك فإذا يكون المصير ؟ أليس مصيرك أن تقع في أبدى
الظلم والاستعباد ؟ وهل تستقر نفسك على هذا المصير ؟ إذا كان
لا بد من الظلم في هذه الحياة فكأن أنت للظلم لا الظالم

...

إننا إذا التفت للجامع لم يزد

فيما نواز عظيمة جسام

خذ القوة بالنفس والشعور بالقوة رغم كل ما يؤم بالصف
والخود . فليد ، يؤكد لناس أجمعين أن قومه لم يفقدوا قوتهم
ولم يرايوا هدرتهم على القتال ولا يزال فيهم من يتجشم العظام
في الأيام التي تفوح فيها رائحة الموت شهية في سبيل الهد والمجاري

...

إذا ما الملك سام للناس خسفاً

أيضا أنت تهر القل فيما

نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

د. كان أبو ديب

- ١ -

لم تسطع الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي أن تعمق لبحث نسبة النصيب الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ماوصلت إليه آراء نقاد القرون الثلاثة لأول بعد الجور. من أن الآراء الحديثة في الواقع قد صيغت في نوايا آل مرونة، وهي تفسر بمل أكثر حدة إلى التعميم، كما أنها أقل حساسية وتبصر من آراء النقاد الأوائل. وهي في الوقت نفسه تصدر عن درجة من المعرفة والألفة بالشعر الجاهلي أدنى من معرفة الأوائل. ويصعب معطع ابن قتيبة المشهور الذي يحاول فيه أن يصف العملية التي طور بها الشاعر الجاهلي قصيدته أحد أعمق المقاطع النقدية المتعلقة

نشرت هذه الدراسة بالانكليزية في المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط، ص ١٦، ٢٤ (كمبريدج، نيسان ١٩٧٥) ص ٤٨ - ٨٤، وكانت قد كتبت بين ١٩٧١ - ١٩٧٤. وهي تشكل حلقة أول في سلسلة متكاملة من الدراسات التي أحاول فيها تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر الجاهلي. وقد نشرت حلقة الثانية، وهي تحليل بنيوي مفصل لمعلقة امرئ القيس، بالانكليزية أيضاً في مجلة أدبيات: مجلة دراسات أدب الشرق الأوسط (فيلادلفيا، ١٩٧٦) ص ٣ - ٧١. وينتهي لهذه الدراسات أن تشكل كتاباً مستقلاً يصدر بالانكليزية والعربية في مستقبل قريب. في الدراسة الحالية تدبيلات عظيمة على الأصل الانكليزي، وفقرة جديدة أضيفت إليه هي فقرة (٧ - ١). (ترجمتها من الانكليزية، المؤلف، ١).

بالشعر الجاهلي حساسة وقصراً (١). وهو عمل الأقل يمتك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » ، دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل خصائص الشعر الجاهلي كله . إلا أن أكثر جوانب عمله أدرة للاهتمام هو أنه يلمس الخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية ولا يبحث البنية بأنها وجود تقليدي فرضها التراث الشعري وغباب الرغبة لدى الشاعر الجاهلي بالابتعاد عن هذا التراث . ثم أن التفسير المتضمن في مقطع ابن قتيبة تفسير وطوعي أيضاً ، وتكمن وطولته في أنه يؤكد أن عملية نمو القصيدة ليست احتياطية أو حالية من منطلق داخلي ، بل عملية هادفة داعية ، ترتبط بالبنية الكلية للقصيدة . وبهذا المعنى ، فإن ملاحظة ابن قتيبة هي أيضاً ببنوية ، لأنها تعانين بنية القصيدة المفردة لا في عزلة عن ، بل في إطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى في التراث (٢) .

وقد قام عدد من الباحثين حديثاً بمحاولات توصف بنية القصيدة الجاهلية إلا أن المحركات النقدية التي تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعة متلقية (٣) . ولم تأت هذه الدراسات بتأليل كبير الأهمية ، كما أنها لم تبحث أنراً حقيقياً في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة لأنها ، عمومًا ، وقعت في حيز الخطأ والصح بين تصورات الحديثة لوحدة بما فيها الوحدة القصصية عند كولرينج ، وبين تصور والاستقال المتطلبين من موضوع إلى آخر في القصيدة (٤)

١ - ١

تهدف الدراسة الحاضرة إلى التراجع الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو ، من حيث المبادئ الكامنة فيه ، أغنى مردوداً وأعمق لدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة . وبفقد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأشطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي - شتراوس (٥) .

في خطوة تالية ، سأقدم تحليلاً تطبيقياً ، يمثل نموذجاً لاستخدام المنهج المطور ، لواحدة من القصائد الرئيسية في التراث العربي ، هي معلقة لبيد بن ربيعة العامري ، وسأشير إليها منذ الآن بمباراة « القصيدة - المقتطف » .

وإذا تقدمت هذه الدراسة ، يقول أن تأثير اهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدي إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجها ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية وضع بنية القصيدة في منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة إلى الشعر

الجاهلي : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته وتطوره . إلا أنه ينبغي أن يُلحَظ أن التحليل المقدم هنا يمثل عملاً في طريق الانجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين ، لا آراء نهائية في صياغتها .

— ٢ —

التعميمات المائدة حول بنية القصيدة هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية ، لأنها تصدر عن قراءة عدد محدود من القصائد . ويصعب على الباحث أن يبالغ بالشك في أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على الملاحظات بالذات . إذ أنه ليس ثمة من تحليل شامل ، منتظم حتى جزؤه من الشعر الجاهلي يمكن أن يعتبر مثلاً حقيقياً لهذا الشعر (٦) . ومع أنه ينبغي الاعتراف بأن صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بمثل هذا التحليل الشامل ، فلا بد من البداية بداية حقيقية .

ولعل الضرورة القصوى أن تكون تناول التراث الشعري قصيدة لقصيدة ؛ والدراسة الحالية تشكل محاولة أولى لإيجاز هذا التناول واختيارها قصيدة واحدة تركز عليها وقد يبدو هذا الاختيار عشوائياً ، وهو في الواقع كذلك أن حد بعيد لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق .

ذلك أن اختيار القصيدة بع من حنسن عميق بأن رؤاها الأساسية للوجود تحمل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله ، ثم من كوكب ، على الأقل سبباً ، إحدى أكثر قصائد التراث تشاكاً وتعقيداً وغنى ، وهكذا فإنها تفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة أكثر تنوعاً وعمقاً ، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه ، فإن التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على مدى امكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة . لكن منهج لبني - شتراوس لا يتبع هنا بشكل أصح ، بل يقتضي بعض مبادئ النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحات ، وتعديل أحياناً تعديلاً طفيفاً . إلا أنه ليس في نيتي أن أعامل القصيدة وكأنها أسطورة ، لأن الشعر والأسطورة ليسا ذوي هوية متجانسة ، حتى بنيوياً . وستعالج هذه النقطة بدقة أعمق في سياق آت . أما الآن ، فيمكنني تأكيد وجهة نظر حول الحصلة المحتملة لتحليل الشعر والأسطورة تختلف عن وجهة نظر لبني - شتراوس الذي يقول :

« ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطوري ، ليس ثمة من وحدة عينية تبقى لتتوكل بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها . إذ يمكن للخطوط المنسوجة أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى ما لا نهاية وليست وحدة الأسطورة أبداً أكثر من وحدة

اتجاهية أو اسقاطية ولا يمكن لها أن تعكس حالة ما أو لحظة معينة للاسطورة . أنها ظاهرة من ظواهر الخيال ، تتبع من محاولة التطير .

عل العكس من ليلى شزلوس ، أميل شخصياً آل الاستعداد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيثة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها (رغم أن ذلك طبعاً يعتمد عل التطير) وكون طريقة ما في التحليل قد تعود إلى اكتشاف وحدة من نمط معين تختلف طريقة أخرى في جلائها لا يعني بذاته انقضاء وجود وحدة خبيثة في القصيدة (ولا وجود وحدة واضحة كذلك) وفي هذا السياق ينبغي أن نعاين كل قصيدة مفردة معانية مستقلة متعققة .

٣ -

لقد أمكن تحليل القصيدة جاهلية من صيانة النظرية الثانية حول ألية القصيدة الجاهلية : يمكن أن يميز ، تحت أحيوط المعنوية المتعددة (مؤلف) ، وأحركات الكثيرة المختلفة القيوط المضمونية في الشعر الجاهلي ، تيارات من الجارب اجنوية يشكلون لثابة هدية . التيار الأول تيار وحيد الممد ، يتدفق من أذات في مسار لا يغير ، عمداً انفعاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا ريباً وحارحاً عن تسيرة لا يكتبح ، أب الثاني تيار تيار متعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى لحظة التقاء ومصب لروالده متعددة : لتيارات تفاعل وتوافج . ويكتمل التباور النهائي لهذا النمط في سيال زمني ويحدد عملية خلق للفاعليات المماكة وتحقيق التوازن بين الأصداد في الوعي .

يتجسد التيار الأول ، عل صعيد التجربة ، في سيطرة لبس واحد وحالة انفعالية مفردة هما عصبتان مبرزتان لأعماط شعرية مثل الهجاء ، وشعر الحب ، وهدس لصاله الخمر ، والمرثية ، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التماصّل الحسية والبصرية الدقيقة المائعة . ويمثل النمط الثاني مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته الوجودية من النمط الأول ، هو مستوى الكبونة عل شفاور السبب التي عالها الانسان الجاهلي . ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو له القصيدة وتوسع . هنا يتوافج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع احساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللا نهاية للحياة نفسها ، والعكس بالعكس . ويمكن أن تسمى هذه الازدواجية بين الاجتماعي والسلبى زمن التوتر الأبدى القائم كل لحظة . ويتجسد كل من هذين التباورين

في الشعر الجاهلي في بنية متميزة مميزة . إذ يميل التيار وحيد البعد (ت . و . ب) إل التطور في إحدى البينيتين التاليتين الطائفتين :

١ - ما يمكن أن يسمى البنية وحيدة الشريحة (والتي يشار إليها منذ لأن (ب و ش)

٢ - ما يمكن أن يسمى البنية متعددة الشرائح (ب م ش)

أما التيار متعدد الأبعاد (ت . م . أ) فانه ، كما تقترح الفصائل المحقة لأغراض هذه الدراسة ، يتطور دائماً في بنية متعددة الشرائح . وتقدم أي قصيدة هجاء نموذجية مثلاً موضحاً على طبيعة التيار وحيد البعد من نمط البنية وحيدة الشريحة ، بينما يمثل التيار وحيد البعد من نمط البنية متعددة الشرائح ، مرتبة أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في أبنائه . والتي ستناقش في (ف ٢٠٩ ج ١١) . أما تيار متعدد الأبعاد من النمط الأكمل عليه هو معلقة (القصيدة - امتزاج) التي سيتناولها التحليل بدءاً من (ف ٤ ج ١) . ثمة فرق جوهري بين (ب و ش) من جهة وبين كل من (ب م ش) و (ت . م . أ) من جهة ثانية هو أن (ب و ش) تتميز بغياب الزمن فيها . وهذا يعني لماذا أن (ب و ش) لازمنية ؟ فهي من دون شك تسمى أن يكون زمن معين ؛ ما يعنيه هو أن الزمن ومروءه لا يشكلا ن سياق التجربة التي تنعكس في (ب و ش) ، ولا يلعب الزمن دوراً تكرارياً فاعلاً في أعطاء (ب و ش) بنيتها وليمها الدلالية (السيميائية) . وعلى العكس من ذلك ، فإن (ب م ش) و (ت . م . أ) يشكلا الزمن من حيث هو تجربة جلدية ، ومن حيث هو قوة فاعلة تكون وعي الشاعر ورؤياه الوجود وتصوغهما . ولذلك ، فإن كلا النمطين يشكلا عملية سرد حداثي تصور كائنات معينة في سياق زمني من التغير والاستمرارية (الكيات) . ومن هنا بشكل وصف الأطلال وحدة مكونة في البنية متعددة الشرائح رغم أن الأطلال ، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب م ش) ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسداً (ت . و . ب) .

٣ - ١

لاختبارات عملية ، لن أقم هنا لتحليل المتعصي القصيدة - المفتاح والتي يحدد عليه تميز العناصر الفاعلة بنوياً في كل وحدة مشكلة (١٢) من وحدات القصيدة . وسألتصر على اكتناه وحدة الأطلال اكتناهاً دقيقاً (الأبيات ١ - ١١) من النص لثقت أدناه

من أجل اعادة منهج التحليل ذي الأهمية الجذرية في هذه الدراسة كلها . وبعد ذلك ،
سيخصص جزء من الماقسة العناصر المهمة بنيوياً . وستجميع هذه العناصر في مخطط بنيوي
يجلو العلاقات الداخلية بينها ويبرهن أنها يمكن أن توصف بأحد المصطلحات الأساسية
التي يستخدمها ليفي - ستراوس وهو « حزم في العلاقات » (١٢) وأنها يمكن أن تدوس أيضاً
تباً لهذا الصنف .

ثمة عاملان يجلان الاكتناء المنطقي لوحدة الأطلال لعل ضرورياً :

١ - يعتمد الصور الذي تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة احتضاداً كلياً على
منحى مفاهيم الطرق التقليدية في تحديد القيمة الدلالية (السيماتيك) للوحدات المشكلة للقصيدة
وفي تأويل خصائصها البنيوية .

٢ - الشروح والتعليقات التفسيرية على القصيدة ، من عل شعر الجاهل كله ،
قاصرة قصوراً مدتها : ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فني - لغوي (فيلولوجي)
سالف وهي لا تتحرر إلا على المستوى اللغوي السطحي للقصيدة (١٤) . وهي كذلك شروح
أنتجها كتاب محدث وجهد المزمع وآراءهم بطريقة محدده لمعالجة الالة ، الشعر ،
وعملية الخلق الفني ذاتها ، طريقة يرس في مقدورها رشاد الى « بنية العميقة للقصيدة » -
المفتاح بشكل عام أو إلى بنية الشعر الجاهلي بشكل عام .

٣ - ٢

ينبغي التذكير بأن القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة .
في القصيدة الجاهلية ، يبرز التنوع في الخطوط الموضوعية بروزاً واضحاً ويتميز مشكلاً
ملمحاً يسهل ادراك كونه أحد الملامح الأساسية للقصيدة . لكن سؤالاً مهماً يلح في نفسه :
هل يصح وصف هذا التنوع بأنه فطنت بنيوي والعدم الوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أن
التنوع يمثل ، على صعيد تقني عميق بعيد النور ، بنية التجربة ومنحى خاصاً في معالجة
الواقع ، منحى يتجسد بعد ذلك في بنية متعددة الشرائح لادارة على فقل هذه الرؤية وايصالها
بصورة أكثر حدة وتجلها وكمالاً من أي بنية أخرى ؟

أحد المطلقات الأساسية لتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه الخبير الذي يمكن

رصد بين بنية الأسطورة ، خصوصاً كما يحللها ليفي - شتراوس ، وبين بنية (ت . م . أ) . هل يمكن ، على أساس هذا التشابه ، أن نتحدث عن « البنية الأسطورية » (ت . م . أ) ؟ وما هي النتائج التي قد يفرد إليها تطبيق منهج ليفي - شتراوس البنيوي في تحليل الأسطورة على (ت . م . أ) ؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التي ستحاول الدراسة الجاهزة أن تجيب عليها ، لا في إطار تنظيري بالضرورة ، بل بتطبيق المنهج البنيوي ، في مرحلة ثانية ، على القصيدة - المقتضب أولاً ثم ، بطريقة مقارنة ، عن قصيدة أخرى من النمط (ب م ش) . إلا أن المرحلة الأولى من الدراسة لا تمثل منهجاً بنيوياً محكماً حقيقياً ، بل سهجاً أطورد خصصها من أجل تحليل القصيدة من حيث هي نتاج خيال خلاق يفعل ويحقق ذاته عبر اللغة ، التي يختلف دورها في الشعر اختلافاً جوهرياً عن دورها في الأسطورة ، كما يلاحظ ليفي - شتراوس نفسه ١٥ . والمنهج المطور هنا يثنى صياغة أولي ويحتاج ، دون شك ، إلى تنقيح وتشذيب وصقل كما لا يحتاج إلى تعديل . ويؤسّر أن مثل هذا الصقل والتعديل سيصبحان يكتبن كلما حلت قصائد جديدة أكثر تنوعاً واختلافاً .

القصيدة - المقتضب في معلقة أبيه بن ربيعة .

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------|
| ١ - عنت الديار محلها لفسامها | بني تأبى غولها فرجامها |
| ٢ - فمدافع الريان عرى رسمها | خلفاً كما فمن الوحي ملامها |
| ٣ - دمن قهرم بعد عهد ألبها | حبيج خلون حلالها وحرامها |
| ٤ - وزقت مرايح النجوم ومابها | ودك الرواعد جودها وورعها |
| ٥ - من كل سارية وعاد مدجن | وعشة متجاوب أوزامها |
| ٦ - فعلا فروع الأيقان وأظلت | بالجلهتين طباقها ونعامها |
| ٧ - والعين ساكنة على أطلالها | عوداً تأسل بالقضاء بهامها |
| ٨ - وجلا البول عن الطول كأنها | زبر قهد متونها أتلابها |
| ٩ - لو رجع وائمة أسف نؤورها | كلفاً تعرض فوقيه وشامها |
| ١٠ - فوكت أمانها وكيف مؤالنا | صاً حوالد ما بين كلامها |
| ١١ - عريت وكان بها الجميع فأبكروا | منها وضود نوحا ونعامها |
| ١٢ - فاطقه ظن المي حين فملوا | فكنسوا قطاً نصر حيامها |
| ١٣ - من كل عطف يظل نصه | فوج عليه كلة وفرامها |

١٤ - زجلا كأن لعاج توضح فونها
 ١٥ - حفزت وزايلها السراب كأنها
 ١٦ - بل ما تذكر من نوار وقد فأت
 ١٧ - مرية حلت بفيد وجاورت
 ١٨ - بمشارق الجبلين أو بمحجر
 ١٩ - فصوائق إن أجمت لمظنة
 ٢٠ - فاطع ليانة من تعرض وصل
 ٢١ - واحب المعامل بالجزيل وصره
 ٢٢ - بطلح أسفار تركن بقية
 ٢٣ - فاذا كلال لحمها فصبرت
 ٢٤ - فلها شهاب في الزمان كأنها
 ٢٥ - أو ملع وسقت لأحقب لاحة
 ٢٦ - يطويها حبيب الإكمام مسجياً
 ٢٧ - بأحزة الثبوت أيرماً فونها
 ٢٨ - حتى إذا سلخا جمادى متة
 ٢٩ - رجما بأمرحما إل ذي سرا
 ٣٠ - وومت دوابرها السفا وتهيجت
 ٣١ - فتنازعا سبطاً بطير ظلاله
 ٣٢ - مشولة شئت بنات عرلج
 ٣٣ - لعنن ولعننها وكالت عادة
 ٣٤ - فتوسطا عرض السري وعدعا
 ٣٥ - عطفوة وسط اليراع يظلمها
 ٣٦ - أنظك أم وحشة مسوعة
 ٣٧ - حناء شيعت القفر فلم يرم
 ٣٨ - لمعمر عهد تنازع شلوه
 ٣٩ - صادفن منه غرة لأصننها
 ٤٠ - باتت وأسبل واكف من ديمة
 ٤١ - تجاف أصلا قالصاً متبلاً

وطباء وجرة عطفاً أوامها
 أجراع بيضة أثلها ورمامها
 وتقطعت أسابها ورمامها
 أهل الحجاز فأين منك مرامها
 فتضمتها فردة لرخامها
 منها وحاف القهبر أو طخامها
 ولشر واصل حلة صرامها
 باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
 منها فأحنق صلبها ومسامها
 وتقطعت بعد الكلال عدامها
 صبيها راح مع الجنوب جهامها
 طرد الفحول وشرها وكدامها
 لد رابه رخصائها ووحامها
 نصر القروى رحولها آرامها
 جزاً فطال صيامه وصيامها
 حصداً وبجح صريمة إبرامها
 ربح المصايف سوما وسامها
 كدخان مشطه يشب صرامها
 كدخان لار ماطع أنامها
 منه إذا هي عردت ، إلدامها
 سجورة متجاوزاً قلامها
 منه مصرع غابة وليامها
 خللت وهادية الصوار قوامها
 عرض الشقائق طولها وبهامها
 غيس كواكب لا يمن طامها
 إن المنايا لا تطيش سهامها
 يروي الخائل دائماً تحاسها
 بعجوب أقاء يحيل حيامها

في ليلة كفر النجوم غمامها
 كجمالة البحري سل نظامها
 بكرت تزل من ثرى أزلها
 سحاً توأماً كاملاً أبامها
 لم يله إردامها وفطامها
 عن ظهر شب والاليس مقامها
 مولى المغالة عطفها وأمامها
 غصلاً دواجن لالا أعصامها
 كالسهرية حننا وتغامها
 أن قد أحم مع الخوف حمامها
 بهم وغودني المكر حمامها
 واجتأب أردية السراب إكامها
 أو أن تلوم بحاجة لوامها
 وصال إعفا / حبال جدامها
 أو يمتلق بفس الثلوس حمامها
 خلق نلله لهوا وبنامها
 وللهت إذ رعت وعز مدامها
 أو جونة قنحت وفس غمامها
 لأعل منها حين هب نيامها
 إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
 بموتر ثأبال إيهامها
 فرط وشاحي إذ غدت بلامها
 حرج إلى أعلامن نظامها
 وأجن هودات قشور ظلامها
 جرداء يحصر دونها جرامها
 حتى أفا سحت وعط عظامها
 وابتل من زبد الحميم حزامها
 ورد الحماة إذ أجد حمامها

٤٢ - حملو طريقة منها متواتر
 ٤٣ - وتقي في وجه الظلام متيرة
 ٤٤ - حتى إذا حصر الظلام وأسفرت
 ٤٥ - علمت تردد في نيا صفائده
 ٤٦ - حتى إذا يئت وأسحق حاله
 ٤٧ - وثمعت وز الأليس فراعها
 ٤٨ - فليت كلا الفرجين تحب الله
 ٤٩ - حتى إذا يئن الرمال وأرملوا
 ٥٠ - فلحن واحكوت طا مغربة
 ٥١ - لظودهن وأيفت إن لم ظر
 ٥٢ - فتصدت منها كساب فصرجت
 ٥٣ - فبتلك إذ رقص التوامع بالضحى
 ٥٤ - أظني البانة لا أربط ربة
 ٥٥ - أو لم تكن تترج لسوار ياني
 ٥٦ - فوالله أمكنة إذا لم أرضها
 ٥٧ - بل أنت لا تدريين كم من ليلة
 ٥٨ - له بت سامرها وغاية تاجر
 ٥٩ - أغلي السباء بكل أدكن عائق
 ٦٠ - باكوت حاجتها الدجاج بسجرة
 ٦١ - وغداة ربح له كشتت وقره
 ٦٢ - بصبح صالبة وجذب كريمة
 ٦٣ - ولقد حميت الحى تحمل شكى
 ٦٤ - فملوت مرفقاً على ذى هوة
 ٦٥ - حتى إذا ألفت نيا في كافر
 ٦٦ - أسهت والنصب كجذع متفة
 ٦٧ - رعتها طرد قنمام ولونه
 ٦٨ - فالتت وحالها وأسيل نحرها
 ٦٩ - لرقى وتطعن في العنان وتنتحي

- ٧٠ - وكثيرة غرباؤها مجهولة
٧١ - غلب قتله بالدهول كأنها
٧٢ - أنكرت باطلها وبوت بحقها
٧٣ - وحزور أيسر دعوت خطفها
٧٤ - أودع بين لعالي أو مفضل
٧٥ - فالصيف والجار للتريب كأنما
٧٦ - قلوبى إلى الأقطاب كل وذية
٧٧ - ويكفلون إذا الرياح فتلوح
٧٨ - إلا إذا التفت للجامع لم يزل
٧٩ - ومظم يطى العشرة صفها
٨٠ - فضلا وفو كرم بين على اليدى
٨١ - من عشر سنت غم أبلاهم
٨٢ - لا يطعمون ولا يهوي لعاضم
٨٣ - لى لنا بيتا يؤمنا أسمكه
٨٤ - فالتع بما لم الملك لعام
٨٥ - وإذا الأمانة تمت فى عشر
٨٦ - وهم الحياة اذا العشرة أظمت
٨٧ - وهم دبيع للمجاور فيهم
٨٨ - وهم العشرة أن يطى حاسد
- ترجى نوالها ويخفى فاسها
جن الديو رواسا ألامها
يوما ولم يضر على كرامها
بمقال متشابه ألامها
بذلت لجران الجميع خامها
هبطا تباله مضطبا ألامها
مثل القبية للارض ألامها
خلجأ تمد ثوارعا ألامها
منا لزاز عظيمة جسامها
ومظم خطولها عظامها
صح كسوب وغالب غنامها
ولكل قوم سنة وإلامها
للمر لا تمس مع الهوى ألامها
لحالا إليها كهنها ولامها
لمم الخلالى بيتا علامها
أوف بأعظم حقنا فاسها
وهم فوارسها وهم حكامها
والمرمات اذا تطاول علمها
أو أن يلوم مع الطو لاسها

- ٤ -

تسهل القصيدة - المفتاح بوصف الدمار الدامة في منى (الأبيات ١ - ١١) ، ثم
تتمى صورة النساء الراحلات مع القبية (١٢ - ١٩) . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر
يسود العلاقة بينه وبين نوار عبوته (١٩ - ٢١) ، ويقول أنه مهزم حلالته بها
ويرحل على فائه عبر الصحراء . وتؤدي هذه الاطلاقة إلى تطوير وصف للثقة (٢٢ - ٢٣) ،
إلا أن الوصف ليس وصفا مباشرا تصويريا (فوتوغرافيا) في طبيعته ، إذ أن الثقة
تبرز أولا من خلال علاقة تولى بينها وبين صحابة ، ثم بينها وبين نطى من الحيوانات
الحمر الوحشية (الألفى والذكر) ، والبقر الوحشي (الألفى وولدها) . وتؤدي القصيدة

قصة مفصلة عن كل من هذين الزوجين . أما الوصف المباشر الصريح للناقة فإنه يتم في حير يمين اثنين فقط . تعود القصيدة عند هذا المفصل لتقدم إشارة جديدة إلى التوتر الذي يسود العلاقة بين الشاعر ونوار . ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرم هذه العلاقة (٥٤ - ٥٦) . ويتطور هذا التأكيد إلى اعتزاز عميق لدى الشاعر بذاته وببظام القيم الذي يؤمن به (٥٧ - ٧٧) . وتنتجج بهذا الاعتزاز اشارات إلى أفعال شجاعة وقوة من جانب الشاعر وفرسه (التي تخصص لها خمسة أبيات) . ويتنامى الاعتزاز الشخصي إلى اعتزاز بالقبيلة (٧٨ - ٨٨) تشرحه إشارة مفاجئة في البيت الأخير إلى وجود لنام بين أفراد القبيلة يعملون إلى أهدافها .

يمثل ما قيل حتى الآن تخطيطاً موجزاً وسريعاً لما أسميه « الحركات المشكلة » للقصيدة . ويلاحظ فوراً أنه ، ابتداء من البيت (١٩) وحتى آية (٥٦) ، تسيطر على القصيدة درجة عالية من التقيد والتشاكك الجويين . ليس ثمة من القسامات متكاملة نهائية الحدود ، بل إن السق الثاني من المكونات « الناقة - الأتان - المفرد » والسق الثاني من المكونات « الشاعر - نوار - الهرم » يتقاطعان ويتشاككان في قصص على فترات متعاقبة الأفعال . أما الحركة الأخيرة « حركة الاعتزاز الفردي والجماعي » فتم نسبها بالتمام ونعومة في مجرى حدوده أكثر ما ينبغي وتعدداً . وأما الحركة الأولى « حركة لا تلال » فإن التحليل المنطقي التالي سيحاول أن يضيء خصائصها إضافة عميقة .

٤ - ١

يعتبر المعلقون والتقليديون والدارسون المعاصرون القدم المنصق بالاطلال تعبيراً عن شعور عميق بالأسى والفقدان يعالیه الشاعر عندما يعود إلى الاطلال ويرأها دارسة مدمرة (١٧) . ليس من غرض هذه الدراسة أن تناقش هذه النظرة إلى الاطلال ومدى صحتها من حيث هي تعبير عام ينطبق على الاطلال في الشعر الجاهلي كله . لكن الدراسة المباشرة ستحاول أن تظهر أن النظرة المشار إليها غير صحيحة من حيث هي وصف لخصائص قسم الاطلال في القصيدة - المفتاح بالذات .

٤ - ٢

من صعيد انعمالي صرف ، يعتبر قسم الاطلال موقع الدراسة باغنياب المطلق

منه لأي تعبير مشحون انفعالياً ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى في نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء ، والكلمة التي تستخدم هنا ليست حادثة الشحنة إلا أن الشاعر يقول ببساطة « شائك ظمن الحلي » . بلغت هذا الغياب النظر فوراً ، ويثير حس الغربة ، في ضوء طغيان التعبير التقليدي للاختلال وشيعة . إلا أن هذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمة والمثيرة للاستغراب في هذا القسم ؛ ذلك أن المشهد نفسه ، والذي يفترض أنه مشهد للغراب الشامل والخوا ، ليس في الواقع كذلك .

يظهر الإشارة الأولى المربكة إلى أن الديار قد حفت مباشرة عنصر من المفارقة (Paradox) يتشكل في اللفظة « تأده » وتحاصر الفكرة كلها أطراف ثنتين صديقتين : محلها / مقامها (المحل مكان النزول المؤقت / المقام مكان الإقامة المستمرة) ؛ حولها / رجاها (مكان متخلف / مكان مرتفع) . وقد تعي تأده ببساطة بهجر وحلاه لكنها قد تعي كذلك « حلا » إنما من الإنسان فقط . أي أن أخيه داخل موجودة فيه إلا أنها فقط صورة حيوانية لا انسانية . أما البيت الثاني فإنه يشير المباشرة بصورة فورية ، بسبب صورة مجازي الماء التي تبرز فيه : أن ارتحال صورته « المعجري » التي تظهر منها إلى المشهد العام له دلالة - رغم أنه يأتي في مظهر لقي نوحود فاء الان ، في اللحظة الحاضرة ومجازي المياه عارية . إلا أن اسم المكان نفسه دال ، فهو الزمان . أي أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه ، بسبب ديمومتها فيه ، اسمه (التي يشتق من الرواء) . إلا أن أعني ملاصق البيت دلالة هي الصورة الشعرية نفسها ، التي يحاول الشاعر عن طريقها إضفاء خصائص مجازي الماء ببربطها (عن طريق التشبيه) لا يستمر ليزيالي معرى ، دارس الملامح ، بل عملية رمزية تكون حصيلتها القبض المباشر للقاء والاعتناء والعراء . هكذا توصف مدافع الماء ومجازيه بأنها عريت كما يحفظ الحجر الكتابة المنقوشة فيه ويخلدها ويمنحها الديمومة . أهذا تناقض ؟ أليس أن أطرح البيت جالباً ونعتبره تشويهاً لأصل أدق ، أو أن نحاول « تلويكه » بطريقة منطقية عقلانية تعطي الصورة دلالة محددة تجعلها أكثر على تصوير فيه فيزيالي (١٨) ؟ اجابة هذا الكاتب على كلا السؤالين اجابة بالنفي . ذلك أن ما تقدمه هذه الصورة مفارقة جذرية وجوهرية (١٩) : إذ نساء عملية سلبية عن عملية ايجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروءه - الزمن في مروءه مجرد الأشياء ويعربها ، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمسحها الديمومة .

يبرز البيت الثالث مفهوم كمال حركة من حركات الزمن « نجرم » وفي اللحظة

لنفسها مفهوم جزئية حركة أخرى من حركات الزمن « صحيح » . لكنه بشكل كذلك ثنائية ضدية أساسية أخرى (حلالها / حرامها) . أهذا إذن كل ما يتكون منه الزمن ؟ سنوات حلال وسنوات حرام ؟ أهذه هي الخصبة الوحيدة للزمن ، للسنين التي عبرت ؟ أم أن هذه خصبة لكل من السنين التي عبرت بصورة فردية ؟ أذلك هو الاطار التصوري (Conceptual) الوحيد الذي يمكن ضمنه تحديد الزمن او السنة المفردة ؟ هل الشاعر ، ببساطة ، يستخدم صيغة جاهزة ، أم أنه اضطر الى استخدام الثنائية تحت ضغط الثقافية ؟ الاحتمالان الأخيران ، في رأيي ، من السطحية بحيث يستحيل قبولها (٢٠) . ويمكن تقديم اجابة أكثر ملاءمة من وجهة نظر بنيوية بالإشارة الى السياق الكلي لحياة القرني في صحرائه ضروري جداً أن نسترجع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى ، سبال الغارات والنفزو . والحروب التي أدى اليها هذا البحث (كما أدت اليها عوامل أخرى) .

في هذا السياق يصبح تقسيم سنة الى أشهر حلال وأشهر حرام - في محاولة لتنظيم حياة الانسان وخلق شيء من الاحساس بالأمان فيها ، بدلاً من تركها عرضة بشكل مستمر للخطر ، والخوف ، والتوتر في جوهره محاولة لخلق وسط من الحياة والموت . ذلك أنه لا يمكن أن ينشأ الموت بشكل دقيق باعتبار السنة كلها حراماً مع الغارات والقتال فيها ، لأن هذا سيمنع أيضاً البحث عن الماء والمرعى ، ونتيجة لذلك فإنه سيمنع الحياة ذاتها وبطريقة مشابهة لا يمكن أن تنفي الحياة كلياً مطلقاً (وتؤكد في الوقت نفسه) بالسماح بالغارات عبر السنة كلها ، لأن الحياة لا يمكن في موقف كهذا أن تبقى وتستمر الا على حساب الحياة نفسها : يبقى الاول / يبقى الثاني . من هنا يتكون تصور الشاعر للزمن في اطار سنة الحياة والموت ، الحلال والحرام .

ينمي البيت الرابع الطبيعة للتضادية للأشياء (طبيعة المفارقة فيها) إلى الذروة . إذ يصف الأطلال بأنها « رزقت» المطر ، وتحمل لفظة « رزقت » أكثر الصور حدة استشارة حتى الآن . ثمّة قوة حفية (الطبيعة ؟) منحت الأطلال رزاقها (المطر) - الذي تقدم ايضاً في اطار ثنائية واضحة (جودها / رعاها) . إلا أن هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية السجام وتناغم ، لا فاعلية حركتين في اتجاهين متضادين ، وهما يتجهان بما ألى خلق الحياة (الخصب والاحضرار في المشهد كله ، وكذلك إلى بحث الحياة ، في شكلها الحيواني ، ضمن المشهد . وتستمر ظاهرة الثنائيات

التي سيطرت على القصيدة حتى الآن ، وتنبهوا في البيت الخامس حيث تربط الغيوم إلى
ثانية محددة من ميقات الزمن : الصباح (صباحة صباحية) / الماء (صباحة مسائية) ،
ويبدو تأثير أصداء الرجوع وكأنه يكثف استجابة أطراف الثنائيات السابقة ويعملها .
لجأة تنعبر الحياة بحيرة والشعاع باهرين ، وبحية بصرية لامعة . تنعبر التربة المخصبة
بالأبقان (ولاخياره بالذات دلالة واضحة ، لأن الأبقان يمثل توسعاً بين الحياة
اللا انسانية الوحشية وبين الحياة الانسانية : فهو نبات برى ، لكن كلا الانسان والحيوان
يستطيع أن يأكله) . ومن جهة أخرى ، وعلى صعيد أخرى في دلالة ، تجعل الحياة بشكلها
الحيواني في أعين أشكالها دلالة : الولادة والاطفال ، وبطرس الفص و أطلت و قرأ ،
وأشاعاً ، إذ يؤكد قيود الحياة واستمراريتها .

ويمثل التحدو والاستمرارية ، بنورهما ، فاعلية زمنية هي قبلي البدايات الجديدة ، والخصب
الجديد ، والوعود في وسط المهد والاعاء وسر . ومن الشيق أن الحيوانات التي تبرز في
سباق الأبطال ليست حيوانات متوحشة ، بل حيوانات جميلة ، مساة هي الطياء والغمام .
لماذا هذان النقطان ؟ ثمة ثمة أخرى : طبيا . تنكاثر عبر أحسن وتشكل الجنين والولادة
داخل الرحم وجسد لام ، كلاتن / أو الدم له تنكاثر عبر أبيض وتفقيه خارج
الرحم وجسد الام . حلاًقاً للسان . إلا أن احصيلة النهائية واحدة وهي انجاب الاطفال
الذين يحصلون بقوة الحياة على تحديد نصيب في حقة الدمار والموت . فكذا يفارق شكل من
أشكال الحياة مستقره تاركاً وراءه العراء والمطرب فقط ، إلا أن شكلاً آخر من أشكال
الحياة يرد ليؤكد الحياة ذاتها . ثم أن ثمة البقرات الوحشية أيضاً ، وهي تبرز في وضع
هي ، رائق ، تجلس بأمان ودعة مع أطفالها التي انجبتها حديثاً في وسط الخصب (أو
انجبتها خارج هذا الخصب ثم أتت بها إليه) . المشهد إذن مشهد من الانسجام الآمن والكنينة
معاً بين الامهات والاطفال (وهي ثنائية أخرى فاعلية طرفها تناغمية تتحرك باتجاه خلق
الحياة وتأكيداها) . ويسمح الأمان وغياب الخطر للأطفال بالطواف في جماعات صغيرة في
الفضاء الرحب . أي فضاء ؟ كان يفترض في السيل المكاني أنه شريط ضيق بين التلال ،
إلا أنه الآن أبعاد طليقة والفتاح ، عريض وامتداد ، يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة ،
لتناغم والكنينة الآمنة الواحدة بين أطراف الثنائية : الام / الولد . وثمة أهمية جوهرية
في ملاحظة غياب المطلق للذكر (أو الآباء) من السباق المكاني . الاناث وحدها هناك ،
وهي القوى المباشرة لتوالد وتجديد الحياة .

هل المشهد مشهد مؤقت عابر ؟ هل الحياة نتاج لحظة متلاشي كالومضة ؟ بعيد اليتان

الثامن والتاسع إبراز صورة العطيل (منع الخلود) ، إنما بشكل أكثر مباشرة ونصاعة وبهراً . لقد عبرت السبول ، أي سبول مدمرة ، ؟ لم لا . لقد كانت السبول فاعلية خلق للحياة حين جاءت وهي الآن تنأى (والنأي أيضاً حركة للزمن : للقرار والرحيل) . وبعد هذا النأي تختفي صورة الحياة الثرة الغنية الخصبة ، إذ تختفي الحيوانات من المشهد . ما يبقى هو الاطلال نفسها فقط لكننا ، مرة أخرى ، ليس الخط الدلالي المسيطر على الفضاء والزوال ، إذ أن الطول نضاه عبر صورة البقاء والكنونة الأبدية المتجسدة في الكتابة وخطوط ما يكتب . والتشبيه هنا ليس تشبيهاً جامداً لا زمنياً بل أنه يخلق عملية حركية زمنية لا حالة قرار والفعل ، تجد ، فعل جوهري الأهمية في الصورة كلها ، إذ أن ما يقال هو أن الإلزام تحد الكتابة (وسحبها إلى الأبد) بدلاً من أن يقال أنها « جديدة » .

لقد نسب البقاء والدعمومة حتى الآن وبصورة مطلقة أو فاعلية السالبة ، إنما بطريقة غير مباشرة ، ويأتي البيت التاسع ليعتد هذه النسبة ويحصرها أكثر صراحة ومباشرة ، إذ أن الدعومة الآن تحدث نتيجة للفعل **واشمة تعبد الوشم** مرة بعد مرة : ويجدده . ومن جديد تخلق عملية زمنية ، لاجانة حادثة ، حركة صير سيال زمني : إعادة خلق ، إعادة تشكيل وصياغة ، إعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسكون ، نتيجة لذلك ، دائماً باستمرار . فالزمن لم يدمر ويصح ، رغم الفعل الذي أسهمت به القصيدة وحدثت الديار . وصورة الواشمة تجدد وشمها ولزورها تشير إشارة باهرة إلى ما يقال هنا ، ذلك أن الوشم يتشكل في حلقات ودوائر مغلقة ؟ ويتحرك كل شيء هذه الحركة ، حتى الزمن يتحرك حركة دائرية ، معيداً الخلق ، مجدداً ، ومؤكداً من جديد .

الثنائية الأخيرة هي ثنائية الإنسان / الطبيعة الميتة : الإنسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب . الطبيعة خالدة أبدية « عوالم » ، وهي تعبر ، إنما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة . الإنسان يسأل بوضوح ، لكنه يعجز في كونه استلته ، ذات جدوى ، في كونها ذات دلالة ومعنى لو عبثاً مطلقاً . ومن جديد نجد أنفسنا في لحظة البدء ، لحظة يبدأ الإنسان بهجرة الديار والنأي عنها . لقد تحركنا حركة دائرة مائة ، لننتهي الآن أمام ثلاث ثنائيات : القرار / الرحيل ، الأعصاب / المقام ، التزوي (من خلق الإنسان) / التمام (من خلق الطبيعة) . وطرفا الثنائية الأخيرة بهجران ، يمر كان وراء الركب المبتعد . وهكذا تنتهي حركة الاطلال في القصيدة .

٤ - ٣

وردت ، فيما سبق ، أشارات متعددة للسياق الزمني للقصيدة ، للحركات - في الزمن ، وحركات - الزمن . وعلى هذا المستوى ، فإن أهم ملمح هو السياق الزمني لحركة الاطلاق بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلاً متكاملًا . زمن الافعال جميعاً ، منذ الكلمة الاولى « عفت » وحتى نهاية حركة الاطلاق هو الزمن الخاصي ، باستثناء الفعلين « تأجل » في البيت السابع ، « ويحين » في البيت العاشر . ويحدث الفعل الاول في سياق الكينونة معاً والتناغم بين الامهات والاطفال (العين) موحياً ، في احتمال ، بأن وجود علاقات تناغمية كهذه بين الطرفين كان ، وسيبقى ، متبعاً للأمان المطلق والعلامة بالنسبة للاطفال والسلام الدائم بالنسبة لكلا الطرفين . أما الفعل الثاني فإنه يقع مجزئاً لواع دائم الا ان زمن الافعال ليس أهم حصنصه . بل ان العلاقات بين هذه الازمنة هي مصدر الدلالة (والتأكيد على العلاقات اساس حرجي من اساس البنيوية لكن أتماعها) . يبدأ الشاعر بحملة عبرية تصور الحالة الحاضرة للديار ، ويمكن ان نسمي هذه اللحظة لحظة (B) . وقد يكون الشاعر ، في اللحظة (B) ، واقعاً لدلالة على الاطلاق . لكن الصن الزماني ، في البيت الرابع يصبح هوفاً غامضاً : « ررفت » مرابع سجوم . متى حدث هذا ؟ في اللحظة (A) ؟ بالتأكيد لا ، في اللحظة (B) مرة ثانية ؟ ، بالتأكيد لا . يمكن ان تسمى اللحظة الفعلية لنقوط المطر اللحظة (C) ؛ ألا أن علاقتها باللحظتين (A) و (B) صعبة التحديد . هل هي بين (A) و (B) ؟ قد تكون . يأتي البيت السادس ليعرف نمو النباتات وولادة صغار الحيوان . وتتلو لحظه اللحظة (C) ويمكن ان تسمى (D) . ويستخدم البيت السابع صيغة من صيغ الخضور ، هي صيغة اسم الفاعل ساكنة ، ولعلنا في الزمن الحاضر ، هو تأجل ، ولا يبدو أن استخدامها يتم بفرض تعبير فصاحة المشهد المصور وحسب فقط . ويزيد البيت الثامن من كثافة السياق الزمني وتشابكه وتعقده ، إذ ترد الجملة « وجلا السيول » . متى تم ذلك ؟ يفترض ان هذه اللحظة الجديدة (E) تتلو اللحظة (D) . يبدأ البيت العاشر بالفعل « فوثلت » ، الذي يفرض سؤالاً مهماً : كيف ترتبط اللحظة الزمنية لهذا الفعل باللحظات الزمنية الاخرى ؟ أنها بالتأكيد لا تتلو (E) مباشرة ، بل تأتي بعد كل اللحظات الاخرى باستثناء لحظة البيت الثالث (B) . يعني أي أن الشاعر يعود الى حيث بدأ . ويبدو أن الدائرة الآن قد اكتملت . الا أن البيت الحادي عشر يأتي ليعيدنا الى الوراء حيث اللحظة الماضية للبيت الاول (B) ، ثم يعيدنا الى اللحظة التي كانت فيها القليلة كلها معاً في الديار ، أي لحظة (A) . في مرحلة تالية من القصيدة ،

في البيت (٥٧) ، يبدو أن الشاعر يوجد في اللحظة (x) في زمن حاضر آخر جديد ، بعيداً عن الاطلال ، وقد عاد الى حيث كانت القبيلة كلها معاً وهو يخاطب نوار - وفي هذه اللحظة يعود الى ماضٍ بعيد ليروي قصصاً من ليله ، ثم يتحرك الى الأمام (زمنياً) عائداً الى الحاضر ليصف القبيلة . ومتناظرت هذه الانكسارات والتقلبات المتعددة في السباق الزمني التفصيلة في الفقرة التالية .

يتخلل حركة الاطلال كلها ، ويتحرك عبر لحظتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف / الجلب / الندوة / الخشب / السكون / الحركة ؛ الصمت / الضجى ؛ الظلام / النور ؛ التغطية / الاغفاء / الجلاء / الكشف . وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا في القصيدة وحدها بل في الشعر الجاهلي بشكل عام ، وخصوصاً في قصيدة النوار متعدد الأبعاد التي حددت في مطلع هذه الدراسة .

٤ - ٤

يحاول تحليل ميثاق القصيدة الرسمي ، مسبق علاقاته لامكساري المتن من وحدة مشكلة الى وحدة مشكلة أخرى ، قصيدة لا قدره دلالاتها وأهميتها مباشرة ، إلا أنها قد تيرهن بعد تأمل عميق على كونها ذات أهمية محسوسة . ذلك أن سائر ، في لحظة الخلق والتكوين الشعري ، ليس والعمى في الحقيقة على الاطلال ، بل انه على مسافة زمنية ما منها . وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، او مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين . ويوحى وجود هذه المسافة بأن تجربة الاطلال لم تكن تجربة واقعية فعلية يكون فيها الشاعر واقعاً فعلاً على الاطلال ، بل تجربة تخيلية (خيالية) ابداعية ، لا تكون إعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية ، لكنّها لا تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً . ويترجم الاحتمال الأخير فوراً لسؤال التالي : هل تحقق وحدة الاطلال وظيفة رمزية صرفاً ، بدلا من أن تكون تمثيلاً لحدث وقع بالفعل وللام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه؟ لماذا اختار الشاعر هذا الخط المعنوي المعين ولماذا أصلى عليه هذه الخصائص بالدات ؟ كان الشاعر ، رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، ما يزال يمتلك القمرة والقوة على اختيار حقل ما من الخصائص التي يتبع بها كائن او ذات معينة ، دون حقل آخر (٧١) . ولذلك فإن فعل الاختيار الذي قام به بذاته ، لابد أن يمتلك دلالات خاصة . وان كون الشعراء المختلفين يصفون على الاطلال خصائص مختلفة ، ويختار أحدهم ان يحكم تصوير ملمح معين او ذات معينة بتفصيل وتعليق بينما يمر على ملمح آخر مروراً لمحيماً ، فهذا يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات

والملاحح ، حقيقة مهمة . هل تستخدم الخصائص المختارة في القصيدة بوصفها تقنية تقليدية فقط لأن التراث الشعري يطالب باستحداثها بهذه الطريقة ؟ أم أن هذه الخصائص المختارة ترتبط بنوعياً بالوحدات المكونة للقصيدة وتفرضها الرؤيا الجوهرية الأساسية للواقع التي تأتي القصيدة تجسداً لها ؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن يتم تحليل مقتضات التراث الشعري كله . أما فيما يتعلق بالقصيدة - المفتاح موضع الدراسة ، فإن هذا الكاتب يطرح فرضية جوهرها أن خصائص وحدة الاطلاق ليست اعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية (٢٢) ، بل أنها تحتك بقمة ومزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للصيغة ، لو المعنى أو المحتوى الكائن في القصيدة ، عن أهمية أي وحدة أخرى . ويتضح هذا بجلالة في وحدة الظباء والنعناع والبقر الوحشي كما أظهرت الدراسة أعلاه ، فإن اللحظة الزمنية لهذه الوحدة تسبق من حيث ترتبها التاريخي لحظة الاحتكاك البصري الذي حدث (في الواقع أو على صعيد تخيلي) بين الشاعر والقارئ ، إذ أن الدائر في اسطحة لاجير (الاحتكاك البصري) كانت لها الخصائص المنسوبة إليها ابتداء من السبب الخامس بعد أن حلت عنها السبول . وسواء أكان الشاعر يعيد خلق تجربة غابرة (رؤية الدائر دلت) أو يخلق مشهداً ما تعجباً ، فإن من المستحيل عليه أن يكون له عاين بصرياً ، أو رأى أدلة تشير إلى ، تنحصر الحياة في صورة السات والظباء والنعناع والبقر الوحشي مع أعضائها ، في لحظة الخلق الشعري نفسها . وتمتلك هذه اللحظة للزمن وتكبير معنوياته وهذا الخلق لواقع تعبني صرف خصائصها أسبوعية الدائرة احصة بها فهي من جهة أولى قد تعين على جلالة وجه فيه عميق ، على صعيد بنوي ، بين مقومات القصيدة ومقومات الاسطورة لكنها ، على صعيد آخر مختلف ، يمكن أن تعان على أنها تعكس دائماً تكويناً لدهكون لا واعياً لدى الشاعر لاضفاء الحياة والحيوية على مشهد انحراب والياب فالشاعر هنا لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم في الواقع الخارجي ، ولا يحاكيه الواقع محاكاة دقيقة صادقة ، بل انه ليخلق واقعاً طرياً كل الطراوة وبجوداً تجريداً مطلقاً . ولذلك فإن ما يخلقه لا يمكن أن يكون اعتباطياً حالياً من الدلالة الإشارية . وفي الخلق أن هذا الخلق كشف لرؤيا أكثر عمقاً وغوراً ، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤيا التي يوحى بها المستوى السطحي لوحدة الاطلاق كما تفسرها الترواسات التقليدية .

— ٥ —

حاولت لقراءة (١ - ٢) أن تحدد ما أسمى هناك القيمة الدلالية (السيمانتكية) لوحدة الاطلاق ، وكان ضرورياً أن يقدم التحليل المنهج الذي قدم لأسباب ذكرت فيما سبق .

لكن ثمة سبباً آخر دعا إل الاسهاب . وهو ان تحديد القيمة الدلالية القصيدة ما يمثل الخطوة المهمة الاولى في عملية مناقشة بنيتها . ولا يكفي عل الاطلاق ان يترجم بيت من الشعر الى صيغة تقرير نظري لمعنى . وهنا قد يتضرر تطبيق التحليل البنيوي للأسطورة عل الشعر ، لان هذا التحليل ، كما يتجلى في عمل ليفي - شتراوس ، يركز عل الفكرة ، او المضمون العاري المجرد ، او « الفضة » القائمة في القصيدة . وقد تكون الفضة بمحد ذاتها كافيّة في الأسطورة لتحديد القيمة الدلالية وحزم العلاقات التي تشكل أساس تفسير الأسطورة . الا انه - رغم ان كلا التحليلين : تحليل الأسطورة وتحليل القصيدة يهتمان بشكل أساسي بالقيمة الدلالية والعلاقات في الأسطورة والقصيدة - فان التحليل الاخير (القصيدة) ينبغي أن يناقش عناصر من القصيدة قد لا تكون اساسية في تحليل الأسطورة . والقيمة الدلالية للقصيدة ، والعلاقات الداخلية التفاعلية فيها لا تحمل ومنزل عن طريق الفضة المروية لها مدد ، بل عن طريق عناصر متعددة ومستويات متداخلة تنبع من البنية اللبوية المعينة التي تنجم فيها الفضة (٢٣) . وكما لوحظ من قبل فان دور الة في الشعر محتط جوهرياً عن دورها في الأسطورة . وقد أدرك ليفي - شتراوس نفسه هذا المحور الأساسي وعلق عليه أهمية كبيرة (٢٤) .

يمكن الآن تسجيل القيمة الدلالية وحزم العلاقات المعبرة في التحليل المقدم فيما سبق في مخطط بسيط (مخطط I) . يبدو أن التقرير الجوهري ، أو المضمون الجوهري ، لوحدة الاطلاق يشغل نفسه بعملية التغير ، بحركة الزمن وتأثيره الجدري في الواقع . وسيصاغ هذا المضمون في اطار عمودين يمثلان طبيعة التغير الضدية أو المتضادية : التغير من حيث هو فاعلية موت (كوة موت) والتغير من حيث هو فاعلية حياة (كوة حياة) : التفسير والإعفاء/ البناء وإعادة الخلق .

مخطط (1)

التغير	التغير
الماء يجف	القبيلة تهجر الديار (مختاراً عن المأمر الكلا)
السيول تجلو عن التربة	القبيلة تتجاوز الموت وتبقى
أقربة عارية	أقربة يلو كها المطر
لا نباتات	النباتات تنمو
لا حيوانات	الحيوانات تهرأ الا طلال
لا إنسان	الحيوانات تتج وتتكاثر
الطبيعة ميتة موداً أدبياً، ولا تحبب الانسان	الحيوانات آمنة، تمشي في سائرهم
القائل	مع أخصالها
الشاعر تهرأ فواد	الزمن يتغير من حلال إلى حرام
نابسط للعلة: لا أظفد، لا توالد	
لا خلق للحياة	
الزمن يتغير من حرام إلى حلال	
الموت	الحياة

يملأ المخطط (I) (التغير - الحياة / التغير - الموت) تصور الشاعر الأساسي للزمن، وهو في الجوهر والنهاية تصور للحياة والموت. فالتغير تجسيد جل لثانية صلبة: فهو القوة الموسمية التي تدر وتبتر، لكنه في طوالت لفهم القوة التي تحلق وتجعد الحياة والحياة والموت يتزامنان (وهو جدان وجوداً متزامناً في المكان) في حركة الزمن وحركة الانسان إذ يجر الأرض التي جفت وماتت، بحثاً عن أرض جديدة تهب الماء والمرعى والقوت. ولا يقوم الانسان بأي جهد لجعل الأرض تمنح مالا تخلقه للدورة الموسمية ذاتها في التربة، فالزراعة ونمط الحياة الزراعية المستقرة غالبا غياباً مطلقاً. وتفضل الثانية الصلبة المشار إليها على أكثر من مستوى: (١) الانسان / الطبيعة (٢) الانسان / الحيوان (٣) الانسان (ذكر)/الانسان (أنثى). ويمثل التغير والدورة الموسمية لثانية صلبة لكل من هذه العناصر الفرادياً ومن حيث هي أطراف في وحدات لثانية أيضاً.

هكذا يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة ، على الأقل . إلا أن هذه ليست هي الرؤيا الكلية للوحدة ، ذلك أن كلا من الإنسان والحيوان يبرزان في ضوء يوحى بأنهما يلعبان دوراً متوسطاً (Mediation) بين الحياة والموت . ولا ينفي هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يؤكد استمرارية الحياة : بالنسبة للإنسان بتقسيم الزمن إلى حلال وحرام وبالباحث المستمع عن مصادر جديدة لعاء والمرعى والفقوت ، وبالنسبة للحيوان بالبحث وبتتبع المصادر . وإنه لعل درجة من الأهمية أن تكتسب القصيدة كلها من أجل أن يكشف ما إذا كانت هذه الرؤيا للزمن ، الواقع ، الموت والحياة رؤيا القصيدة الجوهرية من حيث هي كل متكامل وبنية تعني ، أو لم تكن .

- ٦ -

حين يطبق المنهج المنهج هنا في التحليل عن القصيدة كلها ، فإنه يجلو العملية التي تلصق بها القصيدة - ذاتها وتكون ، ويمكنا من أن نرى أن القصيدة تنمو وتتقدم عبر التفاعلات الضدية واللفظية التي تنشر خلال مسجها كله (كما تؤكد دراسة المفصلة لشريحة الحيوان في القصيدة النفسية) . وهذا المبدأ يصف نمو القصيدة في كل وحدة مشكلة من وحداتها . إلا أن سؤالاً جوهرياً يترصد نفسه حين يتقرر هذا المبدأ : هل تشكل العملية الموصوفة هنا جوهر نمو القصيدة من حيث هي بنية متكاملة كلية ؟ بكلمات أخرى ، هل ترتبط الوحدات المشكلة واحدها بالآخرى ارتباطاً هدياً ، أي بوصفها ثنائيات ضدية تفاعل ، حين تشكل وحدات مكونة إجمالية (٢٥) ، بمصطلح كلود ليفي - شتراوس بالطريقة نفسها التي ترتبط بها الوحدات الابتدائية الجزئية (٢٦) التي تؤلف هذه الوحدات المشكلة ذاتها ؟

يبدو ضرورياً هنا أن تقدم صيغة عامة تتبع من دراسة ١٥٠ قصيدة المشار إليها في فقرة سابقة . لقد أظهرت الدراسة الأولية أنه من الممكن أن يقترح أن القصيدة متعددة الشرائح يمكن أن تقوم على إحدى الطريقتين التاليتين من التفاعل بين شرائحها المشكلة :

١ - يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباطاً ثنائيات ضدية خلال القصيدة كلها (وهذه خصيصة من خصائص النمط (ت م أ) .

٢ - يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباطاً بنى مفتوحة ، متوازبة هي في جوهرها ذات طبيعة تكرارية ، لا لغوية ، وإنما على مستوى العلاقات التي تتألف منها الشرائح . وهكذا

تمتلك البنى المفتوحة المصنوع ذاتها ، ويصبح تأثير اشرعة امردة تأثيراً فكتيفياً وتعريفياً
بدرجة احدى التي تمتلكها الرؤيا الاساسية في القصيدة ، وعلى مستوى اعلى - يصبح تأثير
نشرجة المفردة - وذلك أكثر أهمية - تأثيراً يؤكد كونه الحرية « الاساسية في القصيدة »
وهذه خصبة من خصائص النمط (ب م ش) من النمط (ت و ب) .

في النمط (ت م أ) قد يمتلك أطراف الشذات القصيدة وطبعه توسطية ، أو قد تؤكد امكانه
تجاوز الموت والتداعي عنه ، دون ريب . أما في النمط (ت و ب) من (ب م ش)
لأن الرؤيا ذاتها وحيدة البعد إلا أن كونه الحرية قد يعيد إلى قصيدته درجة م من
التورن وتؤدي إلى تعريض حرلي للتورن . في القصيدة المفتاح (وهي من النمط ب م ب) ،
ترتبط الوحدات المشكلة بالطريقة (١) أي بوصفها أطرافاً في شذات قصيدة ، كما سيتضح
في الخطوة ٧ - ٩ .

٧

سيكون مجدياً ، في هذه المرحلة من تطور الدراسة ، أن يوجه شي من الاهتمام إلى ظاهرة
عن دوحه لصوى من الاممية تشير إليها بيجر نسا ، حين وحدة الأحداث ، هي وحدة المردوحات
والشذات القصيدة (المردوحات شذات مدعية علاقة بن حريمها بسب علاقة قصيدة) عن
مستوى البية القوية السطحية الصوف للقصيدة . وسأعزل الآن هذه الشذات بتوحيها (ثم
أنالز دلالتها البسوية في نظرة قالية ، وأزنها في جدول تشير الأرقام الواقعة إلى يسار الصفحة
فيه إلى رقم البيت الذي ترد فيه الشذات :

- ١ - محلها ومقامها (١)
- ٢ - حلالها وحرامها (٣)
- ٣ - حودها ورهامها (٤)
- ٤ - سارية وغاد ملجن (٥)
- ٥ - ظناؤها ونعامها (٦)
- ٦ - نؤيها ونعامها (١١)

- ٧ - أميأبها ورماعها (١٦)
- ٨ - واصل نخلة صرامها (٢٠)
- ٩ - صلبها وسنامها (٢٢)
- ١٠ - عصياتها ووحامها (٢٦)
- ١١ - نجح صريخة ابرامها (٢٩)
- ١٢ - سومها وسهامها (٣٠)
- ١٣ - قدّمها . . . عرضت (٣٣)
- ١٤ - مصرع غابة وقيامها (٣٥)
- ١٥ - ارضاعها ومضامها (٤٦)
- ١٦ - الأنيس مقامها (٤٧)
- ١٧ - خلفها وأمامها (٤٨)
- ١٨ - حدّتها وتمامها (٥٠)
- ١٩ - وصال . . جذامها (٥٥)
- ٢٠ - لهوها وندامها (٥٧)
- ٢١ - ترجى نوافلها ويخشي ذامها (٧٠)
- ٢٢ - نوافلها . . . ذامها (٧٠)
- ٢٣ - أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢)
- ٢٤ - عاقر أو مطفل (٧٤)
- ٢٥ - يعطي . . . حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩)
- ٢٦ - سنّة وإمامها (٨١)
- ٢٧ - كهلها وغلامها (٨٥)

يحل هذا الجدول طبعان الثنائيات الضدية عبر الفصيدة . وبالإضافة إليها ، فإن ثمة مزدوجات لا تشكل ثنائيات ضدية (٢٧) لكنها مهمة أيضاً على الأقل لأنها تسهم في نمو الفصيدة وخلق نسج لموي يتشكل في سياق هذه الرؤيا للواقع موصله كبنوة ذات وجهين تتخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طبعان مطلق . هل نفرس هذه الثنائيات اعتبارات شكلية مجردة كالوزن والقافية ؟ إنني لأميل إلى رفض هذا التطعيم لسبب : (١) أن هذه الظاهرة (الحركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة في الفصيدة نفسه ، ولذلك فإن من الطبيعي أن تغطي الثنائيات الضدية على المستوى السطحي البنية ، (٢) أن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية في الشعر الجاهلي كله ، كما أظهر في دراسات أخرى لبنة هذا الشعر ، بينما دراسة متقصية لمعلقة امرئ القيس أشير إليها في المامش الأول من هذه الدراسة . وهكذا فإن من المحتمل أن تكون الضدية المشهورة وحليها « باصاحي » وما شابه من مزدوجات (قفا ، ألقا) تعبراً لغوياً مباشراً وصرحاً عن رؤيا الواقع من خلال ثنائيات ضدية وأعملية أحادية . ومن منبج أن الثنائيات والمزدوجات خصبة من خصائص الشعر النشوي في قرنت ثم أخرى . كما أظهرت الدراسات السابقة من منهج ميلمان هاري وألبرت ب . لورد في تحليل الشعر شعبي . إلا أن هذه النقطة تستحق معالجة مستقلة ولن ننتهي هنا .

يمكن إظهار كون علامة المزدوجات والثنائيات الضدية بنية التجربة المتجسدة في الفصيدة - الملتصق علاقة دالة بنيوياً بتحليل توزيع الثنائيات . ولربما وللتها ، في كل وحدة مكونة إجمالية وبمحاولة تفسير هذا التوزيع ويحل محل هذا التحليل حقيقة مهمة هي أن الثنائيات الضدية تطلع أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال من أشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لحظة الموت ، أي حيث تكون الضدية خصبة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه . ويظهر هذا بوضوح في الوحدات : الأطلال ، حمار الوحش وأثناء ، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١ - ٩٥ - ١٧) . والثنائيات الضدية أقل عدداً في الوحدات التي يطمى عليها كلياً ، أو تقريباً بصورة كلية ، التناغم ونبض الحياة ودواخلها مثل لوحيد الشاعر طويته بهوية القبيلة ، ونفيمه وأسلوب حياته بقمها وأسلوب حياتها ، ومثل رحلة لوار مع قبيلتها ، ومثل مشهد توائد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادها . وفي الواقع أن الثنائيات الضدية تغطي تقريباً من المستوى السطحي البنية في الأولى من هذه الوحدات (الشاعر - القبيلة) ولا تعجز إلا حين يشير الشاعر إلى الخصائص الضدية لقائه القبيلة وإلى الحفاظ على الحياة ومواجهة الموت وتأكيد الاستمرارية والديمومة (٢٤ - ٢٧) القسم الثاني في العدد القادم وسيتبع المامش في نهاية الدراسة .

نزار سليم في تاريخ الريادة الفنية

القصة العراقية

القسم الثاني

العراق

العدد رقم 2

1 حزيران 1989

د. علي جواد الطاهر

الفأر

عنها وعن أن يناسبها ويكون أهلاً لحبها. وحاول أن يتلاقى الموقف فزاده تعقيداً فتركته غير آسفة عليه

هذه هي القصة - القصص - القصص في مجملها وهي على مفاهيمها ذات أبعد جسيمة منها أن الإنسان قد يتحول من قاتل إلى محب لما هم بقتله، ومنها أن المخلوق التائه المحتر الذي هو الفأر نواتمته لوقفت على دقة صنعه ومنها أن الناس ليسوا سواء، وهشام هذا خط خاص منهم له تصورات وأفكاره ومفهومه عن الجمال والفن، وهو يرى الجمال فيها دق هشة، وسواء لديه في ذلك الفأر والإنسان وقد يكون هذا شذوذاً، ولكن في فلسفة الجمال ما يسده، وهو حاصل وإذا حصل فلا يفهمه الآخرون كما هو لأن الآخرين هؤلاء، ينطلقون من قواعد تقليدية ومفاهيم مفرقة يستحيل أن يدرك الواحد منهم السلامة في موقف يخالفهم فكيف إذا - لترك فتاة محبة قليلة - التجربة وجه الشبه بينها وبين الفأر، يعده من تحسبه - أو يريد - حبيباً محبباً يستحيل ومن هنا تخرب العلاقات ويسوء التفاهم فذا الحب مقت والمنقر شزير والوصل قطع وهذا هو ما حصل فعلاً لدى خديجة إزاء هشام .

وإذا توسعنا - قليلاً - رأينا ما هو حاصل بين المجتمع في عمومه وبين من ارتضوا لأنفسهم اسم جماعة الوقت الضائع، تابعك عما هو حاصل في نظر أولياء هؤلاء الشباب «التائه» إلى ابتائهم وهم يظنون لهم من السلوك ما هو مقرر ومن المطامح ما هو معروف، والمسألة قليلة للتوسع لأنها صادرة عن «علم» من أعلام «الوقت الضائع» ولكننا ننفي عند اضيق المعاني وأنها امر يقع، وفي الناس من يرى الدالة في خلق الفأر هيراء جميلاً ويرى له ويمن اليه، ويذهب إلى أن يشبه فتاة محبوبة عنده عزيزة على وجوده بذلك الفأر. أما وجه الشبه لديه فلا يفتش فيه: الدالة في الخلق، الجمال، القلب الصغير الذي يخفق في الجسم الصغير وما في الموقف من غرابة، أو سخرية إذا حسبنا السخرية فيه، وإذا كان من سخرية ليس من الموقف وإنما من الموقف المصداق، ومن يرى الغرابة في غير موضع الغرابة وأنها لسخرية ولكن ليس من البطلين فالأول محكوم بجديده ولا عيب فيه، والثاني (الثانية) محكومة بالقديم مجتمعا وما هي بمسؤولة عنه وإنما القديم المقرر، المتكهن، غير العقول الذي يلج على أنه العقول هو محط السخرية ... السخرية فلسفية إن شئت، ومن مواضعت وليس من أشخاص هذه هي القصص - القصص - وما كل

و.الفأر. عنوان لقصة شبيب (هشام) يعطي دروساً خالصة (في الهندسة) لشابة (خديجة) في الساعة الرابعة من كل اثنين وخميس وقال مال أحدهما إلى الآخر دون إعلان للميل ومصارحة بالحب.

وفي يوم اقتراب فيه موعد الدرس وتاهب الشاب للخروج من غرفته رأى فأراً تحت السرير، فرمى الوسادة ليضربه بها عندما تحين الفرصة وقد حلت فاهوى بها عليه دون أن يتمكن منه وتكررت الحال ثمانية وثلاثة ورابعة على غير جدوى حتى مل «الافتار» فعاد الأول إلى كتابه بينما مكث الآخر تحت السرير. وحين خرج يبحث عن مفك في الباب فحش هشام يراقب حركاته فأراها رشيقة ومضى يفكر في الحياة التي تنبسط في هذا الجسم الصغير الدقيق. واجتاعه إحساس غريب من الرقة والحنان والعاطفة - والحنين. وتخبر موقفه لأن «في هذا الجسم الصغير قلباً محققاً، وشغلة التامل الجديد عن مراقبة - الساعة حتى إذا صعد الفأر على المصدة واقترب من الساعة تنبه (هشام) إلى أنها الرابعة، فخفف يخذ السير إلى بيت خديجة

أما خديجة فقد استندحاته، وغرلت في هواجسها وتنقلضت خواطرها حين ما يمكن أن يكن لها هشام، وما تكن هي له فضلاً من شعور ... وبينما هي كذلك إذ وصل هشام وسلم وأعطى هو الدرس وتلقاه هي بوجه لخر، حتى إذا انتهى عملت على أن تخطو خطوة جديدة فقد «شاقها أن تعرف كيف يبوح هو بسر» إن كان هناك سر فوقعت يدها على يده وهي ترفع آخر ورقة على المنضدة، وأطلقت يده الأخرى على يدها، وتضاربت في رأسه الأفكار، واجتاعه إحساس غريب من الرقة والعاطفة ... الخ وبلغ الدروة من حدة الموقف وانتظرت خديجة مثلاً من مألوف آيات الحب التي سطرها الأدب على مر العصور، ولكن الرجل - انشأ، وهو في منطلقاته الجديدة وشغله الشاغل بالفأر الذي لا يقل عنده عنها أجاب بمسألة المطمئن إلى صحة قوله الراضي ببلاغة تشبيهه دور أن يفكر بما يفتقر به المألوف المقرر الذي لا يعرف الناس غيره. قال «اعلمي ... أنك تذكريني بفأر رأيت هذا اليوم قبل أن أتي، فسحبت يديها وانتهى كل شيء في نفسها وأطمأنت إلى سخط الرجل وإلى أنه بعيد



العاطفة الجديدة من فكر جديد يساق هينا غير متعمل بعيداً عن الغرور والإنشاء والمباشرة

إنها من تحف القصة العراقية بل العربية وتصلح لأن تترجم إلى لغة أخرى. ولم لا وفيها هذه التجربة مبروجة بتلك العاطفة والفكرة؟ ولها هذه الإدارة الخفية؟ وإذا كانت سداجة فهي سداجة يحسب هسليها إذا لعبت «تافهة» فهي ليست تافهة. وحسن الإدارة يبدأ منذ البدء. فما تلك تقرا «رفع الوسادة فوق رأسه وانتظر دون حراك الخ» حتى تحس بأنك تقرا قصة فهذا بدء قصصي نون شك. بعيد عن المقدمات التاريخية أو التعليمية. وفيها ما يستفزك في هنيهة متطلعا إلى ما وراء «رفع الوسادة» وماذا وراءها ؟ التريص بالفار ليضربه بالوسادة فيقتله

وهذا جديد في عالمنا القصصي الذي غرق في «كبريات الحوادث» مباشرة وضجيجا وماذا بعد التريص؟

الملل

وماذا بعد الملل ؟

ترك الفاريسرح ويمرح بلعنا عن مخرج ... خاضعا لمراقبة تتوقف معه شيئا فشيئا. وحين يكون «رفع الوسادة» (هشام) من نوع جديد من الناس في فكره ومسلكه ... ازداد ألفة ورأى في الفار ما لم يره الآخرون «ولخذ ... يفكر في الحياة التي تدبض في هذا الجسم الصغير الدقيق. واجتاحه إحساس غريب من الرقة والعاطفة والحنين. إحساسه هذا الذي يخالجه كلما رأى شيئا جميلا دقيق الصنع» .

رايت قبله من رأى الجعل في «الفار»؟ أما هو فله راء لأنه إنسان من نوع خاص رقيق المشاعر يسكب ما في الإنسان على ما اعتاد الآخرون عده أنه المخلوقات فما هو (هشام) من أولئك الذين لا يحكمهم إلا المنطق الموروث والتقليد المتداوله وكبريات مواد الفلسفة إنه من نوع خاص. وقد جديد عن قومه. جديد في قومه وإن لم يكن جديداً في غيرهم من جلف

يمكن أن تكون أو كانت من بنات الوهم. فهي واقعة فعلا. ويؤكد العارفون أنها في صلبها واقعة فعلا. (١٠)

وزاد من اتخاها قصة - وإخراجها مخرجا أدبيا، أن الكاتب (وهو صاحبها) (الشريعي) ينطبق - وصعب له - من مفهوم مقنن به - على خلاف المسلك في قومه - خلاصته أن تواله الأشياء كعظائنها في السبب والنتيجة، ألم تركيف فعل الفار وكأنه عامل ضخم في تهديم علاقة حب كن يمكن بها أن تنمو وتنمو لو لجأ هشام إلى التشبيه المفضحة التي اعتاد حوكها صنّاع الكلام لقلل الخديجة (تعليمين) أنك وجودي وحياتي وإحلامي وأنا أعظم إنسنتين على الأرض وفي السماء. أه يا ملاكي الذي سلب لبي وشغل عقلي فما لي ليلا وما نهاري نهار وأه نو تعلمين شوقي وتحرقني إلى الساعة الرابعة وما أعد لها من داللق ولوان وإذا كنت تاخرت فيسببك لقد اعترضني السبع فخيرت نفسي بين أن استسلم له وأخسرك وبين أن أمضض عليه فأقتله وأربحت. ولقد هجمت مستعداً القوه من حبي لك وشوقي اليك ولا تخلك إلا قلة عذري

ولكن جواب خديجة عندئذ معلوماً، في أقصى درجات الاستحابة ولكن هشاماً من عالم آخر، عالم جديد اختلفت نظراته إلى المألوف ولا يشتر بفريق فحصل الذي حصل وانتهت القصة بالفراق قبل أن يتم اللقاء . والقصة في مجموعها تبدو متفهمة، من أولها إلى آخرها فما قيمة الحدث، قياساً للذي جرى - ويجري - في المجتمع والسياسة والحروب الطاحنة. وقياساً إلى روايات الحب الخالد ؟ ولكنها لدى أصحابها ليست تافهة فهي حياة ووجود وحقيقة ودرس بليغ، فاه يعينه على وفاء بفعل من غرائزها وحسن فطرتها وقلة تجربتها في الحياة وخلف الذي يستطيع الكتابة منهما إلى القلم والورق يصير من ملواه ويظل ما تعلمه إلى الآخرين كمن ينقل سرّاً من لسرار الكون، سرّاً كبيراً جداً في مظهر صغير جداً، ودر ساً بليغاً يعلم المتعلمين التأمل والثريث وإعادة النظر فيما نوارثوه فلم يعودوا يرون غيره ولم يعد أفقهم يمتد إلى أبعد من حدوده خارج الزاوية الحادة

وإذا كان هذا القلي قد ملك مع القلم والورق تمريرها سابقاً في الكتابة وفيها خاصاً للحياة وعلماً سطوياً بالقصص ... فإنه يجد في الحادة الخام التي بين يديه ما يكفي للاستفادة من التمرين السابق والانسجام مع الجديد من تطلعات الفن القصصي

وإن لهم «عصري» - صحيح أنه قائم عن الحب، وموضوع الحب قديم، ولكن حب من نوع لم يلقه قومه يؤلف قصة لم تملك مثلها إلا لسن. وكانت قصة تجمع الطرافة إلى العمق، وتضع حجراً - مع شيب يتحفر للتجديد في الشعر والقصة والنقد - الأساس الجديد فيها الوصف وقدر الإدارة بدهاء والحركة التي تريد عنصر الحياة وفيها منلجاة النفس والحوار والفتلت النفسية واستحضار الغائب وتبادل الضمائر بين المتكلم والمخاطب وعلاقات ظاهرة لما لا يبدو ظاهراً .. وشامل في المصير يبعث على التأمل في المصير ... وما قد يبدو عبثاً وما قد يورث تشاوماً .. غير ما يجب أن يأخذ الناس ينظر الاعتبار مما لم يعتادوا أخذه وتسير القصة رخاة لا يشي شيء منها بالصناعة لما تشبع من روح وحياة ولما يتسبع إليه الحدث الفردي من المعنى الجمعي، ولما يمازج

آخر من الناس تعددت تجاربهم وتنوعت فلسفاتهم وآدابهم واتسعت نظراتهم وأفهامهم، وخاضوا من الفكر كل مخاض ولم يعد لديهم الواضح والضحاح والجلي خفياً ثم إنه من الطراز الذي تخافه الرقعة كلما شاهد شيئاً صغيراً يوحى بالحدوث والخوف من العطب ويذهب بالقائل حد المسافة ومعالجة الذات ترى لماذا يقتله ؟ أتراه يفكر مثلنا ؟

وكان يمكن أن تطول مراقبته فيسبح في تأملاته ويستحيل عمله عندئذ تأملات فقط، وإذا أرئت منك عمله حينئذ في نوع أدبي سلكته في اللقطة التي لم يسبح فيها، ولكنه لم يمش في التأملات إلى انصافها لتجنب - بذلك - الإملال والخلقة، وغير مجرى قلعه لمطفة عن المثل إلى نوع آخر سعى إليه هو القصة، والقصة تتطلب التلميح وتستدعي حسن التخليل

وإذا كانت هذه الصفحات مرحلة، فلأبد من مرحلة أخرى، وإذا هي هيأت المنبسط به، ووجه القنبه فلأبد من المنبسط والأداة ... وقد نهبنا هذا على وجه طبيعي، لنناقش فيه، فراجع الوصادة صاحب صفات ولابد من الانتقال إلى هذا الذي يشغله ويجري فيه لينتهي به قصته، وقد جرى حتى كل ما كان من غير الطرف الثاني للقصص التمثيل، فكان حوار قصير ولكنه قصصي فهي يقتضي الفن والمظهر أن يكون قصيراً لأنه ينزل السطر على مائة يحسن بالشاهدين حمل بذرتها ومواصلة الاهتمام بها - وهو - أي الحوار - غريب عرض معرض للخلوف لأنه صدر في سداجة مسجحة تمام الانسجام مع ما عليه المحب ذافع الوصادة ... ذي المطلق الذي صار فيه قاعدة فلسفية هو الرقعة التي تخلفه كلما رأى شيئاً جميلاً دقيق الصنع لقد كان الفار كذلك، لفتنته الرائعة، ولم يبق إلا أن يعلن التشبيه كطلاء، إنك تذكرينني بفار رايته اليوم، وهو قول غير مقبول في المقبول من الأعراف ولا يمكن أن نقبله، حبيبة، خذت في فن تدو جعبة في عيني من تحبه وتسمي إلى اجتذبه على النمط المألوف في تاريخ الحب مجتمعاً وقصصاً وشعراً ووقع مألوف، وما على مثل عظام من القبرة ما يقدرك به الموقف لاطمئنه إلى حسن ظنه، وإذا حول التدارك زاد الطين بلة، فقد كان فاراً جميلاً !

وهكذا ختمت القصة على أحسن ما يكون بسوء الفهم، ويقسوه الفهم من نتائج كبيرة في العلم إن ربه نالها هما في قصة يراها الناس تالفة:

القصة - إذا - قصيرة، كانوا يسمونها القصص - وهي وحدة شعورية واحدة قد يحسها ماكد وجنتين⁽¹⁾ ويسقط ما يحسبه صحيحاً على العمل الإنسي ويعدده عيباً، أو عيباً كبيراً

ولا أرى - إن شاء الله - على صواب، لو تمثل الموقف جيداً لرأى نفس هذا الفني الغرض هي هي مع الفار ومع «الحبيبة»، والقاسم المشتركة لديه: الجمال الناتج من دقة الصنع، واسمية التي تفيض في المخلوق الدقيق الصنع، لم يكن من لون بين الطرفين، فما كل في ذاته، وقد عكس هذه الكنية بدهاء مطبوع لم يعد شكاً لانتظر في العمل الفني من حيث هو في بطنه وإلى الجمال الفني من حيث كونه في كل مكان . بعيداً عن منطلقات خارجية وقواعد التوكها كتب تعليم الفن القصصية أو تعلم نادرة التريد الاتجاسا في قصة أكثر من التلحاح المشتهى بلتشبه به، وهذا هو التميز بها هما ! اما لك لا ترى وجه الشبه فذلك مذكور لك ولاسيما إذا

تسلقت من إحدى الفلسفات الكبرى التي تبني العلم بناء منطقياً عقلانياً (ما القاص قد رآه وجربه وجاهد في سرورية وإخلاص وصديق إيماء متلاحمة محبوبة، ويصعب أن يأتي ذلك طواعية - كما يبدو وفطرة دون إرادات القصص علفية ناشئة مبدعة ودون فكر أدبي له حظه في منقشة عملية الخلق القصصي، ودون ملاحظة ووعي لنسب الأجزاء، ودون تأمل في العمل قبل البدء وبعد الانتهاء التاملي حفسل ويبقى مقدار التشذيب فإنه يظل ويكثر بحسب اختصار التجربة وصحة المنطق وسلامة التصور اسبق ولابد من أن يكون منهجنا قد مر بهذا كله، وبما هو منه وما هو إليه ولايبدو - ولم البعد؟ - أن يكون قد ألم بتوجيهات فنية وتجرب فني، وملاحظات نقدية⁽²⁾

والقصة متوفرة على شرائط الشكل إلى يو⁽³⁾، فانت منذ البدء تدرك لك تقرأ القصة، وخلال سيرته وحتى تلتقي بعيداً عن الزيادة أو التقليل وإذا كان البدء مصحاً متواضعاً، فله لانت لانتقاء لا يخلو من غرامة وهذه الغرامة تسير معك خلال القصة، ولكنها ليست الغرامة المفضلة، المستحيلة الوقوع لبعض الناس من ذوي الأمزجة الخاصة - والعامة كذلك - فليطعن من للبشر ... وتخدم هذه الغرامة في اجتذاب القارئ واستدارة فضوله من دون لجب حتى إذا بلغت المقامة، وهي غريبة لو جاءت منقطعة عما سبقها رأيتها مسجحة تمام الانسجام مع الجو الذي خلقته القصة، فس يظل الوقفة مع الفار ذلك الطول ليس مقلتي المصنك بالكثير الحياة، المبحاح في كسب قضيتته بكل وسيلة، ومن يعجب بدقة صنع الفار يعجب بدقة صنع المصنوب، ثم إنه سيغيب في إبلاغ قصده إلى من لا يلتقي وإياه في الراي وتغلبه غرائزه، اما هي فسلكت سلوك أبة لثاق - سداجة أيضاً - في مثل مفهومها اختلاف مفهومين من هشام وخديجة . . . وأخالف مفهومين في الحياة بين جديد ظليهي وقديم سكن يستحيل الالتقاء بينهما شئ ما هو حاصل بين - صناعة الوقت الصنعة، والتقليديين المصنطين المنطيقين . أجل، يمكن التوسع بالاستنباط - بفجاب الحديث عن المؤلف نفسه.

وهذه القضية، لفر للقصة - الإقصوصة، وهي قضية الأعمال الفنية الوطيدة الباقية على الزمن أنها تعطينك من نفسها الكثير على صبرها كلما نظرت فيها، وتعطيك الجديد كلما أهدت النظر، وربما أعطتك ما لم يضعه صانعها فيها قصداً وعمداً

يريدك وجهه حسناً إذا ما زلته نظراً⁽⁴⁾ وما تلتاد ترى ما يمكن أن يكون من قصد المؤلف المشاعر، وهو نقل تجربة مؤبها قاسية مرزلة مرأاً، فتأملها فافتحرت فجاء يعرضها فن ليطلق له هدفا يسعى إليه في مطعمه الأدبي، وفي التجربة - من حيث هي تجربة - برامة ونظر خاص للجمال وغزل وطيمة ويعد عن أحفيل للحياة اليومية، وفيها حب، حب بللعني الحيطي، ومعنى توسع للأشياء كلها، للمخلوقات كلها والحب الحقيقي متبادل، ولكنه يحكم مجتمع له قواعد وفوائده وتقليده ورهبته - قال صامتاً، يحتر صانعه وقد رأينا حيرة الفتاة وهي تنظم صليها وقد تأخر عن مواعده، ورأينا حيرة الفني وقد حطط بيده⁽⁵⁾ عندما ألقى عذره من مهبج جديد أو عندما جعله الطرف الثاني أشياء كثيرة في هذه الإقصوصة الصغيرة مما قصد إليه المؤلف

مفترة أو غير مباشرة، ومما يمكن أن يقع عليه الناقد متنبأ بي السطور التي الكتيب ذهب - منذ البدء - إلى أن تكون قصته درساً له وغيره؟ التراء رسم المدعوة لوجهة نظر خاصة فيها أشياء من وجودية الأشياء مصيراً وهذا موصفاً للسفر؟ ممكن . والإقصوة تحتل ذلك وما هو منه وإليه مما يؤلف سراً من أسرار إبداعها وعملها من عوامل يقللها

ويغيا أبداعها إن وجدت - التجربة تشكلها الخيلق عنها، المنزج بها وقلماً ونجحت هذا الشرط متواتراً كالذي رأيته هنا فهما شيء واحد وكيان واحد الكلمة في دلالتها القرينة والبعيدة نغية مختلفة لكنها المناسب فهي بليغة بالمعنى القصصي الحديث بوضوحها وسلاستها ودعك من فصاحة متفاسحة والجمل مسحة تسيل غلبة وتكفي مع بعضها لتكون جدولا يجري رضاء . والمفردات يأخذ بعضها من بعض في طواعية ويسر لزيادة في كلمة ولا نقصان في جملة ولا خلل في نقله ويتعب من يحول أن يتقش أو يزيد . ولين تراء يفعل ذلك في الخبر أم في الملمحة أم في الحوار، انه يتعب حتى لو بحث عن كلمة حوارية يضمها حين قل الامتلاء للحب نظمته المعب

- التحليل -

الطال

-- --

وفي هذا ما يدل على أن المؤلف يعني بنائه حجراً حجراً ويعني ما يحتاج إليه الحجر من جس أو اسمت ومن تشارش لمينا كالذي بين محاولة نقل الفار والتأمل في جمال خلقه . ومن تشارش كالذي أنشأه بحضرة الفار وبحضرة الظلمة فقد اجتاعه الإحساس الغريب في كل من الحالين . ويصل إلى الخلق في تمكن وتدعو حدة الموقف الفني الطيب القليل التجربة إلى فقدان سيطرة عقله الواعي فيدع اللاوعي يهبط . وإذا نطق قل ما يمكن أن يخلف به المألوف وما لا يتكلم الشخص الثاني . ويكتمل لبناء

يصعب أن ينهي هذا «الكتاب» الفني شاب لم يمارس الكتابة القصصية، ولا تكتفي القصصتان نشرهما في مجلة الأدب،^(١٦) لمارسة، لابد من ممارسة «طويلة»، وقد علمنا ما كان من شأن أسركه والصحافة البيئية وجماعة الوقت الضالغ

وهذا وحده - أيضاً - لا يكفي حتى لو أضفت إليه المقراءات النظرية والتجريبية الخاصة التي قامت عليها القصة، فقد كان مثله كثيرون، وفي الكثيرون طلبة كليات والقسام أدبية عربية وانكليزية لا يقيمون مساء معلقة تعرب عن حال يعانونها

أريد أن أذهب إلى أن الفني «المولود سنة - ١٩٢٧» موهوب، موهوب فناناً بقدرة الالة الملمة، وموهوب قصاصاً بقدرة الالة الخاصة وطبعي أن تصور المدى الواسع الذي استقبلته مجموعة «أشياء ظلمة»، من أحداث، الجماعة، والأصدقاء والأقارب ... ولنا أن تصور المدى الذي احتلته «الفار» من ذلك الاهتمام

وما هوذا صديق بارز (هو عبد الله توري) يخف للكتابة في مجلة الأدب المرونية عن المجموعة فيستحضر صورة فنزار سليم وهو يقرأ «الفار» على الصصبي ثم ينص على «المقعة التي» استلهمها «عند القاعة

قصة «الفار» وتلك الدعاية النفسية التي تنتهي بها القصة»^(١٧)

وعارف عراقي آخر بالجماعة وبالجموعة وبالقصص يعيش في القاهرة، ويحرق في مجلة الثقافة (هو غائب «قصة فرمان» يكتب عن «أشياء ظلمة» بإعجاب يذكر يمكن أن يكون خاضعاً كما هو عام ولكنه يرى - كما مر معنا ولقد مرنا - أن المؤلف «يربط بين موضوعين لا تجمعهما أية رابطة فتضطرب الريشة إذ ذاك، ويتحول الجو إلى برود»^(١٨)

واستغرب طلق مجلسيتر (عبد القدر حسن أمين) «العائلة التي زواجت بين الفار وقولم الفتاة بجسع الدقة، وإذا تكلت عين الفتى لا ترى ذلك أمراً مستغرباً فالكثير من الناس لا يتخوفون ما يتخوفه ولا يرون الجمال فيما يراء»^(١٩) وهذا قليل في الحكم على القصة، وهو حكم من الخارج وعلى غير اشتاق من العمل نفسه

وتنق لا يب لمنقني يعد للذكوراء في باريس (سهيول إريس) وقف عند مجموعة فنزار سليم ولكنه اكتفى بقوله: «ومن قصص فنزار سليم الدابجة «الفار»^(٢٠) - وهذا قليل منه عليها!

وطبعي أن يقل - بعد ذلك - عند المجموعة «الفار» منه من يسعى إلى دراسة القصة العراقية دراسة منهجية وإذا كان المهجج يذكر الدارس بمرار سليم وقد يعني من يتخوفه ويتدوق قصة الفار ... فإنه قد يعني من لا يتخوفه ويضعفه لخطأه علفية مدالية قد تلس لبوس «الإختلاق» وقد تضع قصة «الفار» و «المجموعة» كلها في خضم ما يستعرض أولئك المؤلفون من مجاميع وإن يقل هذا عند حد في الحكم أو في الزمن^(٢١).

٣. أبهى قصص أخرى في مجموعة أشياء ظلمة

الفار بولي قصص المجموعة، والقصص غير مؤرخة لشعراف الإصيق والأحق، من هنا لزم متابعها كما هي في تسلسلها من الكتيب وثاني - بعد الفار، نصيب، وهي مذيعة سدساق وأول أن ترجع كتبتها إلى أواخر الأربعينيات حيث كان هناك، ولولي بعدائها أن ترجع إلى بيروت - ولا فرق في المسافة بين دمشق وبيروت، ولكن الفرق اجتماعي وبيروت بولي بمجرى الأحداث

العنوان «نصيب» وله في القصة معصيان المعنى الذي يتبادر إلى الذهن وهو «الحط كما يتردد على لسان «المطل»^(٢٢) وكما هو مطمئن إلى سوء «صنعة» منه، والمعنى الذي يأتي فيه الحدث مداراً للحظة القصد «الانصيب»، أن تشتري حطاقة، بعيلج «رهيد» أملاً أن تريح مبلغاً كبيراً تغير به نمط حياتك من شيق إلى سعة ومن عسر إلى يسر ... وحالات خاصة أخرى فقد يكون عزياً للزوج ويكون لك أطفال وبيت وحياة اجتماعية بعد تشره ووحدة وهذه الحالة التي سميتها خاصة هي حالة النطل مرتبطة منذ البدء بالحظة الأسود الذي يعلم مطمئناً أنه ملازمة ولا منه على حين تنهيا فرصة غير منتظرة لتفكك من الحالجة.

شاب تقريه بلغة «انصيب» بشراء ورقة، وتسلعة من التمرس يمهنتها هذه، شح مطعل وتقريب الريح الخيال إلى الحقيقة ... واضافة إلى ما قد يأتي ثمرة لاعتراف لشر نسوا حالاً من الاعتراف الأول من الناحية

الأخلاقية في الآفل ..

يُغرى، فيشغري - وهو ينس من حقله - بفعل من إلحاح الملائكة الذي أوردته الكتائب حياً وبالعباء ولاغر من الوقوع في حبالته وقد مزج بالمعطف عليها لما تلاقي من ابتزاز الآخرين -

وقارب الحظ أن يبتسم فقد فلتت ورقته لدى السعوية بالجانزة الأولى ففرحت الملائكة أملاً بأن تحصل منه على حبة أو أكثر من حبة. والتقى وناكد من فوزه فاختل بها ليخلصها بمشروع لم يمتد إليه خيالها ولم يسمح بالاستعداد إليه واقعا الاجتماعي المهين للزواج منها. والسكن في بيت واحد مستمتعين بمادة الجائزة .. ففسر المشروع فيها الإلهام بعبادة فيها الاستقرار والكرامة والمشاركت الإنسانية وتَسَلَّ هل يقع هذا؟ ولك أن تتكلم، ولكن القاص عرض الصالح التي عليها «البطلان» بما يبعد السؤال والشك. ولا بأس ولغترقا على موعد اللقاء في اليوم التالي ويكون قد أحضر الورقة وقبض الثمن ... الفترة وهي تمنم وتتخيل الحياة البيئية الجديدة، وهو يبحث عن الورقة فلا يجدها.

وتسأل لنقع هذا؟ ولك أن تتكلم، ولكنه لا يستحيل وإن بدلت كلمة الخيال - أن لم نخل الانفعال الذي يشير إلى أن القاص هيا سلفا فكرة سوء الصدف وربما كان هو نفسه يرى سوء الحظ فيما ياتخذ لنفسه، ويدع. وشرع يجمع لها الحدة والخصومات بوكلن شرائه بطلقة يامصيب سلفاح ذلك الخيال -

التقى، ولكنه جامعا حزينا مردياً: ذلك قلت لك مرارا إنه لا حظي لقد اضيعت الورقة، وأعلن لها انتهاء العلاقة والإعلان مضلعي لأن العلاقة قامت على شرط لم يتحقق

ولأساس .. ويمكن أن تقلق القصة عند هذا البعد ويختل والشرف، مكرراً على الغنى السوء الطالع، ولا يبعد أن يقع مثله في الذي وقع فيه ...

ولكننا وقد لحنا أن للقاص هدفاً أبعد، جزءاً من غسطة عامة، تحسن الظن بمن لم يعتد منطق الناس أن يحسن الفن فيهم ... وفلسفة خاصة تسميها وهي حالة اجتماعية القها القصة الغربية (شادة العلمية - مثلا) ثم اصطفتها القصة العربية - العراقية والعرب أمثلتها «مجاهد» ذي النون أيوب / ١٩٣٨ . فن هذه التي ترونها ساقطة وتحكمون عليها بالأعدام المطلق، ليست كما ترونها لأنها إنسانية، لها قلب، ولها مثل - ولها ولها ...

لحنا ذلك - ولم يكن الملح عبثاً، وما هوذا القاص يبدو وكأنه اقم قصته كلها، وألعبها وخيالها - على هذا التقليد «الإنساني» الجديد فما كان الغنى والطبيب، يعلن أنها العلاقة ويبتعد قليلاً حتى نأفقه صابغته تعرض عليه جلا شريفاً، آخر «إن لغنا البطلانة فما الضم» ونعرض عليه «الاقتران»، فبعش لول الأم، ويكي فرها وغرقت عينيها الدموع إذ رآته يمكي وقالت،

- وألن مارليك يحفظك ؟

وابتسم لآللا

- ففنى.

وتنتهي القصص - وهي القصص فعلا ... أقرب إلى الحكايات

الشعبية منها إلى القصة الحديثة، وكثير مكان لها من الجدالة هذه الموجة الرومانسية - الواقعية في المعطف على «بنات الهوى» والدعوة إلى رفعهن من المعاملة إلى درجة الإنسان الذي من حقه أن يعيش في كرامة لما له من طهر في نفسه وطيب في فطرته ولما هو عليه من ضيق بمرارة عيشه

والموضوع موضوع، ولكن الاعتراض على ما يؤدي مثله ولا سيما لدى تتولاه بدءاً من الفكرة أو لا هل يد شاب لما يتمكن منه وفكره - إليه من مفاجات ويستكرم من اصطلاح، كذلك، في مجتمع مجتمعا وهذا هو الذي حصل في «نصيب»، إنها لا تقطع، ولذا كان من صحيح يصدق فيها فهو ما كان خارج الغرض الذي انتهى بزواج من جالبة هوى .. وإنما في وسائل مائة الملتصيب في الإغراء وتعرضها لخشاسة هذا وملاحظة ذلك، وطبع من يملك النقود أو من يملك النفوذ، وفي تسلطهم بكتف الكتائب في نفسه فردية واجتماعية، وفي وهم مثالي يروج به حصول الإصلاح ينقد إليه حين يشهد الواقع

الخلاصة فن القصص جرت مثالا أكثر منها والقاص، وحالة، متقناة أكثر منها منطوقة وإذا مرث خلال ذلك فترات نفسية حسنة مما تخيله الكتائب مستوحيا على تلك «المراق» أو متنبها من ذات ذلك الشاب - الذي يمكن أن يكون المؤلف نفسه بوجه من الوجوه وفي مرحلة من مراحل شراء البطلانة - فإن تلك الفترات لا تعوش عن التكتف السائد والهدف الذي لم يبلغ مصالحة الشمس بحيث يظهر محتلم الواقع للبل المتصديق

لله مثل دزير سليم جهده في أن يجعل من «الفكرة الصمة»، ولكنه لم يستطع أن يشارك كثيراً حكايات العجائز للأطفال، ولم يبلغ من الوهم بما يرضي قارئاً حديثاً فضلا عن معالجة الخلطة^(١) أنها، خارج صبور استبطانية متصورة، ليست بنهي يذكر من الفن القصصي، وإذا طرب لها نقد ما فمقدار رؤيته الغرض الأخلاقي وجد، ولا غرو أن قل إنها مراشعة بعزها الإنسانية^(٢)، ولم يطلق الروعة إطلاقاً ... ومن هنا فهي ليست رائعة من حيث هي قصة وفن، ولكن هذا النقد يقل بلح على الإنسانية فقد كتب عليها أن تعيش إلى جانبها تجلسد مع في معركة الحياة، وتصرع وإياه هذا القدر الذي جمعها بالشفاء - أنها قصة - مؤثرة بانسجيتها وبما فيها من نزوع إلى مثالية رائعة لا تني تهدد أهلام الشباب المكشع^(٣)، وليت تنبه أوليه إلى ما يكتظيه الفن في هذه «الإنسانية» فضلا عن أن هذه إنسانية «مثالية» كما ذكر، وإن إنسانية صدقة، ولو فرضنا جدلاً أن بلاعة الملتصيب وقت بالقراملتها وكانت - لسبب وآخر - كما أراد لها القاص فمن ضمن العشر من مفضل الباليات اللاني فنن - يحكم المهنة - العاطفة والرحمة والمنظرة السليمة والنفس النقية^(٤) ولو فرضنا أن القاص هنا أصليح «واحدة» فن الذي ينقد المئات والآلاف ولاكثر من ذلك، لما قرأ لودرس أن الخطأ من النظام الاجتماعي كلا وليس في فرد من ملايين، وإن الإصلاح الواقعي لا يكون منطقياً .. واضطلع المظم الاجتماعي كله ..

وقل دارس في القى الغناء عليها: « - فيها دعوة جميلة إلى العمل المجدي وتطبيق الأوهام والتضطرر على كساح مصاعب الحياة^(٥)» وهو كلام علم علم لا يخرج من أمها «دعوة» ودعوة فقط، والدعوة وحدها

لا تكون لها كيف وكيف التقى هنا كفاح مصاعب الحياة مع تتجاعد معه في معركة الحياة هناك؟ وموضوع الكفاح والجهاد غير وارد لأن المسألة في أساسها: الصرم. ذاك شلب محروم من المرأة، وهذه امرأة محروم من البيت أما الكفاح والمجاهدة فغير واردين أو غير مقصودين في القصص، وهما في قصة الناقدين أو الناقد أكثر مما هما في القصة نفسها.

قلت إن الانحسار غير مؤرخة، وهذا يترك مجالاً للجنة، ويبدو لي - على هذا - أن نصيب، كتبت قبل ما سواها من القصص المجموعة، فهي لوصل بالتراث القصصي الحديث الذي وجد الشباب انفسهم عليه مثلاً في فنون أنبوب وسر عليه عند الملك دوري في «سبل الإنسانية» - ١٩٤٦، ومثله نزار سطيح حيث لا معدي له عنه.

وإذا رجعنا - مرة أخرى - إلى نيلها، وراقبنا «مشرق» أمكن أن نربطها بما نشره في الألب (١٩٤٩) مديلاً بدمشق بعنوان «مجموعة اسطوانات» والقصص متفردين في الواقع والهدف، وفي القصص لثلاثين مضطهنتان، فتاة مجموعة الاسطوانات تكسب عيشها بما يضعها في موضع ظلمات الآخرين وانفاسهم وتلبية طلباتهم من الاسطوانات التي يطبقونها، وفتاة «النصيب» تكسب عيشها مسلوطة كيد... وللاثنين عواطفهما الإنسانية ومطامعهما بالعيش الكريم... ولكن «مجموعة الاسطوانات» أكثر انسجاماً بين البدء والختام والرب إلى التصديق فيما فعلته «الفتاة» إذ لفتت على نفسها وحطمت الاسطوانة شاعرة بذل وضيق وانتهى عند هذا الأمر فما حملها - بعد ذلك - لنفسه صعب القلي ولا تقدم «طامع» يطلب الزواج منها

والقرب إلى الترويح أن تكون القصص في وقت واحد أو متقارب هو سنة (١٩٤٩) أو ما حولها... والقرب إلى الفن أن تكون القصص قبل «أشياء تافهة» نفسها، وأشياء تافهة أقرب إلى «الفار» روحاً وفناً. وقد رأينا الفار، فنر «أشياء تافهة» التي صدرت المجموعة باسمها «والأشياء تافهة» (ص ٤٩ - ٥٨ هـ) ككافار، وزيد في بيان أثر السبب التافهة غير المقصود الذي يحل العامل الفحل الكبير المرسوم، وإلا فلحتمية وما فيها أن مولانا (مستخدم) في دائرة يحب لغة الفها لغة عطف عليها ورعية لها كما يرعى أي مخلوق، وازداد العطف وتضاعفت الرعاية عندما ولدت هذه اللقطة في الدائرة فصار يعطف على صغارها عطف عليها - حتى إذا رأى مرأً يقلق من الصغار ليأكلها، ولج في الاقتراب... ثم يجد بدأ من خلق حذائه وتصويبه تحوه. وهدفه واضح مقرر مسوم هو النهر ليس غير، ومنطقه منطق مقرر أن الحياة لم تجعل شيئاً بعيداً عن الحلق والموصول فلقد استطاع أن يجري هذه الأكوام في الفلكها يمثل هذه الحقة والتركيب الهندسي لا يمكن أن ينشط فيخلق شيئاً لمجرد العبث...

هكذا على... شأنه شأن الحقل من قومه، الواقورين، الهاملين المأمنين بالقضايا الكبرى... الجالدين... ولكنه لن يبقى كذلك، وسيكفر ويقلب المطلق رأساً على عقب لتجربة صغيرة جداً ذات دلالة كبيرة جداً إنه حين صوب حذائه هادفاً إلى شرب النهر وإبعاده عن الجريمة... وكل الخروض أن يصيب الحذاء هدفه الذي قصد إليه لرجل المستحضر الاحتمالات المنطقية كلها ولكن الذي حدث أن الحذاء اتجه نحو «السكرتير العام» فاصاب رأسه... وكانت النتيجة المباشرة

عقوبة «الزاسي» بفضله من وفيلفه أما النتيجة الكبرى والأشد خطراً فهي مالت إليه هذه العملية الصغيرة من قلب تفكير المؤلف المستخدم رأساً على عقب إذ لولته لفسد المنطق للقلم.

المهم أنه نفهم من هذه الأشياء التافهة من حكمة للقطعة ومن لعبة النهر ومن عقوبة السكرتير العام أشياء كثيرة صغيرة ترعب... أشياء تدل على أن الحياة عبث وأنه في هذه الحياة تحول أن تحيا وانت مؤمن بشيء لكن سرعان ما يتحطم ذلك الشيء...

بدا «البطل» إنساناً سوياً، منطقياً. كما هو المؤلف المطلوب في التقاليد والمجتمعات المستقرة... ولكنه انتهى شذلاً، متسربلاً، كالرأس طليحياً، وجودياً (عبدلاً).

وهذه النهاية هي البداية، التي يمكن أن يكون المؤلف قد قصد إليها... ولم يكن ادراكاً «دراكاً غامضاً جداً» أنها تود أن تعبر عن فكرة العبث في الحياة.

ولمعه بذلك تبين لنا مثلاً على طلائع الوجودية في العراق وطلائع موجتها معروفة في العالم، ملتزمة بالحرب العالمية الثانية... كما اقترنت اندادانية والسريالية لبلها بالحرب العالمية الأولى.

وعواطفها هنا في الشرق هي عواطفها هناك في الغرب «استمع إلى «الديع» إلى حديث الناس في كل مكان ماذا ترى؟؟ حروب وقتل، وسلاسل وآلام... لماذا؟ لأن المقام قد فقد عاطفة الحب، هالاندا قد بلغت الثلاثين، بل زنت عليها، ماذا فهمت من للحياة؟ لا شيء...» (ص ١٠٠) وما لنا في نهاية عمرنا والعالم لا يريد أن يستقر،

ولذا فرمنا تريح كتابة «أشياء تافهة» بنهاية الأربعينيات كما على علم هذه الوجودية الناعمة إليها بعد أن خرجت من فرنسا إلى العالم كله، وإلى مصر والعراق... وعرف العراق حين عرف سائرته وعلمو... وعرف شباب من سوع جماعة الوقت الفسلاح المصغر والاختيار والعبث... وهم على استعداد تام لخرفته والانسجام معه... وإلا فكيف يعاقب الرجل المستخدم بقله المساواة وهو لم يرد إلا الضحى بل لم اتجه الحذاء نحو رأس السكرتير العام وهو يقصد النهر؟ لابد من خطأ من النظام القلم والمنطق المستقر... ونبحث عن العقبات الكبرى في التجارب الصغرى أي في «الأشياء التافهة» وسنجد من «الأحداث» مفرغه قليلاً وعلنه احتجاجاً...

ومعقد إلى البناء العام فراء جيداً، رسم مخططة سلفاً والحادثة في حدودها الصغرى مما يقع. رجل يحرص على صغار القطعة فيدفع عنها الجريمة بحذائه ثم اتخذ ذلك المصغر اسماً للتكبير كان يكون الحدث في دائرة رسمية ولن يقع الحذاء على رأس المدير... وطبيعي أن يجر التكبير إلى شيء من الإصطناع... وقد جر هنا فعلاً، ولكنه بقي غير صارخ بحكم من خلق الفن وغلبة النظر إلى الفكرة على جزئيات الحدث.

مع رعاية للتفكير... والحوار... واللمحة واللغة فهي لغة فكر عند الفكر ولغة الفعل عند الإفعال... تستوعب المطلوب بابضاً بالحياة في سهولة ويسر ويعد عن المنطق والتعقير.

ودعت جملة الحال في قصة «أشياء تافهة» ذلك يفترض به أن يكون طرفاً للوجودية وللياس... أو ادركهما في القصة - دعت إلى أن يراها شخ

القاصيص الكتاب لأن ريشة الفنان كانت فلم تضطرب ولم يدركها القارئ^(١٢)

ومحن معه في ريشة الفنان ولكننا لسنا معه في تفضيلها على الفار وفي أن ريشة الفنان قد اضطربت في «الفار» .. وأدرك ناقد آخر بهمسة الإصلاح والتفائل من أجل الطبقة المسحوقة ما في موضوع القصة مما يجب ألا يكون: «... إنها تحوي فلسفة بالغة، ساخرة من الحياة (...). هذه السخرية ناجمة عن تحسس نزار مرادة الأحوال الاجتماعية والسياسية وعن شعوره بالصور في المساهمة من أجل هذه الأوضاع السيئة، ولذا فهو لا يملك إلا أن يسفر ويضعك (...). الفنان في نظري يجب أن يساهم مساهمة فعلية مع بقية أبناء شعبه لأجل إزالة العوائق التي تقف في سبيل تطور الشعب ونيله حريته. أن عليه أن يفهم سير العالم وسير التطور التاريخي^(١٣)» واعتلى ناقد آخر من «أشياء تافهة» بما يدرك القارئ [معها] إننا كنا غاضباً جداً أنها خود أن تعبر عن فكرة للعبث في الحياة^(١٤) ولم يزد. ولم يكن الإدراك غامضاً فلعبت صريح وقد ورد بحروفه وللمرء أن يدرك ما وراء العبث الظاهر من ضيق بالأوضاع القليلة ...

ورأها لآخر قد جاءت سطحية يغلب عليها الوصف الخارجي دون الإضافة في تحليل أخصيس الإنسان في مواقف كالتي تطرق إليها الكاتب^(١٥)، كما كانت القصة على هذه السطحية:

الخلاصة أن أشياء تافهة كالفار في كثير من الأشياء ولكنها دونها كمالاً وإنسجاماً واقتصاداً في الكلام، فلذا تكون من «الفار» .. وقد اتخذناها معياراً قصة «أشباح بلا ظلال» و «أشباح بلا ظلال» (ص ٥٩ - ٦٦ ص) صورة من صور التشرد الظالم الذي وقع على الفلسطينيين عام ١٩٤٨ فكان المقيم من العرب للقاء على المهاجر وكان المهاجر لقا على المقيم وكان الذي لجأ إلى دمشق لا يعرف عما حل باللاجئ إلى بغداد .. وحين استحال اللقاء والتواصل عميت إذاعة دمشق على أنه تكون وسيلة يوصل بها المهاجرون صوتهم ودليل وجودهم إلى ذويهم من الذين بقوا على تربلهم ومن انتشر في الوطن العربي .. واللغة التي «استلهاها» الكاتب مفرقة، مقسمة بقدر على أن القصة القصيرة إذا تمكن الكاتب من المفهوم الصحيح والإدارة للنقطة مع التأثير الحق الصادق. وقد نهيا كل أولئك لنزار سليم وهو القريب من موطن التأثير حيث قام في دمشق طامعا للعالم ...

وقد حازت القصة رضا من سمعها ومن قراها قال عبد الملك ثوري ذلك عند نزار يثلو علينا شيئاً من قصصه ونحن جلوس في غرفة أخيه الفنان العراقي المعروف بجواد سليم () وتمر أمامنا الشباح قلقة «أشباح بلا ظلال» () أنا أمانة لمحسن صحتي جيدة () وتتميم في ذهني كثره فلسطين بكل دقائقها وتفاصيلها ويفل في صدري الحقد الدفين على المستعمرين وعلى ماجوريهم من السياسة المتعديين (..) ولحسنيت يعني تبتلعان بعض اسمعها. وقد تجددت هذه التحرية في نفسي عندما قرأت القصة في الكتاب ...^(١٦)

ولم يجانب عبد الله ثوري الصواب وزاد من تأثيره وإعجابه مفسون القصة في استنائه وفي فضحة جرائم الاستعمار ويستلجب

المفسون هذا في عموم الانساني وخصوصه القومية مدار اعجاب المعجبين

قال دليس ناقد ليواني « ولاشك في أن أروع القاصيص المجموعة هي «أشباح بلا ظلال» التي تجمع حالات نفسية متفرقة في وقفة والفنانية فتاة فلسطينية أمام مذبح دمشق لتطمئن أهلها البعيدين عن صحتها. لتواتر أمام نظريها رؤى كثيرة تحمل كلها طابع الفجعية التي خلفتها في نفوس العرب كثره فلسطين وفرار اللاجئين. قصة تهتز بالعصبية والسخرية وتفيض دموعاً ونفصاً. وفيها شيطان يضربان أمثلة في البسولة الفذة حين يابسان مفقرة الأرض التي تحصل ذكرياتها ومجدها ويؤثران أن يموتا فوق تربتها قريري العين والحق أن موهبة نزار سليم في خلق الجو النفسي المتوتر تجل في هذه القصة خير ما تجل. فضلاً عن أنه يتابع فيها فكرة نبيلة هي في صميمها رسالة^(١٧) . هـ

والقول سطحي في حدود كثيرة ولكني أرى وراء الحكم بأنها الأروع مسائل خارج الفن القصصي نفسه ومن ذلك كونها تصالح صفحة من القضية الفلسطينية التي يهتز لها كل عربي بأي وجه صبرت. والفكرة نبيلة، ولاشك في نبيلها وإنما الخشية لدى الحكم أن يتدخل هذا النبل في إطلاقه.

ويتضح الأمر لدى دارس آخر فيقول «أشباح بلا ظلال» (...) وخلال ذلك يعرض القاص صوراً قلقة من حياة أولئك الفلسطينيين، ويسفر سخرية خفيفة من مواقف الدول العربية لاعتمادها على المتحركات الاحتجاجية وبهذا من هذا العالم الذي ييسره الذهب لخدمة بعض الأغراض الدينية ليعميه عن الحق ويصم أذنيه عن نداء الضمير والمعدل أن موضوع هذه القصص بالغة الأهمية وهو جدير بأن يعطى معنية الكتاب الثالثة () والقصة هي السلاح الأول (...) هذه القصص، وإن كانت () صوراً مقتبسة من واقع مؤلم قد ضم بعضها إلى بعض حتى بدا كيانها مضطرباً وحكمتها وأهية، إلا أن ما فيها من إحساس بالأم الظالم والاعتداء يرفعها فوق مستوى الكثير مما يكتب الآخرون^(١٨).

ولا يبدو على النقاد الثاني متابعة الناقد الأول، وإن اتفقا في الخضوع للموضوع وكذا الخضوع يذهب بالأول كل مذهب فيبعده عن نظره في البناء، على حين يبلغ الثاني في الحظ من البناء

ولم يلق غلب طعمه لرمز وقفة خاصة عند المفسون. وجار في ولفته عند الشكل حين رأى «الريشة الفنانة تضطرب (..) فتتصول الصورة إلى ظلال باهتة ينقصها التنظيم والثاني»

والحق إنها جديرة بالأعجاب شوضوعها والفن الذي أدبر الموضوع عليه بين البداء والمهابة، ومطافئته «أمانة لمحسن» من مسلحة خلال ذلك لدن تقديمها إلى المذيع وكنها وتعليل بكنها وتصوراتها واتصالاتها «وتواتر الأفكار» المتقاربة بين الهجرة عن الأرض والكث عليها ... والهرب والبقاء ولؤلؤ صادق التأثير، اعترضته الوجودية بمثلث من الفكر تؤلب على تصرف الصائم للحكم، ومنطقه الذي لم يعد منطقاً، وإذا كان الموقف من حيث هو أكبر من العبث إلى استمراره على ما هو عليه بين انتصار الباطل وقبلة الزعماء وتشريد

الطبيين - يمكن ان يؤدي الى النظرة العقلية - او يلتقي معها - كما أدت الحرب العالمية بأهلها لما يسود من النظرة ويشيع من اليأس ويرهب من القصور

وفي القصة إشارة لخدم المؤرخ منها «دمشق» و «بردى» وفي ذلك ما يسمح لتصور مكان الكاتب من القصة، وقد رأينا من قبل في مثل هذا العلم - بعد كثرة فلسطين ١٩٤٨ - في دمشق ورأينا غلبة انعطافه الإنسانية عليه إناذ في «مجموعة أسطوانات» ثم في «نصيب» وكأنه اتعد قليلا عن «ترفة القهي السويسري» ...

الفكرة جميلة والمضاء في الخراف ماثراً كما يقتضي المنطق فالقصة - إذا - جيدة والاتفاق على ذلك حاصل ويحصل ويبقى الاختلاف في الدرجة ومراجع الاختلاف في الدرجة يعود الى المنظر في قام الكاتب نفسه فإنه ليدو كما لو لم يبلغ السيطرة التامة وإن الكاتب ربما تكلف هذا وأطال هناك ... أي إنما ليست على «التمكن» الذي جاءت عليه «الفار» وإن بقيت في المحتار مع كتمه العرب في موضوع فلسطين وأشك في أن يكون قد كتب مثل حودة في زمانها ... وإلى الحد بعدد غير قصير.

إنها ليست أفضل فعاً من «الفار» وليست أكثر تمكناً من «الشيء» تقيها، وإذا كنا قد قبلناها مع قصتين من المرحلة التي سميتها «الدمشقية» فكانت «الأوطى» وقد يجد نقاش فلما يمكن أن نقلها سلفاً بقصة غير دمشقية وزادها الفضل دون نقلها تلك هي قصة «عقب سيجارة» وعقب سيجارة (ص ص ١٧ - ٨١ ص) قد تكون لعبة وهم السلام على الحرمان بقدر ما هي واقع مؤغل في الحرمان. فمن المضحك حقاً أن تحتفظ يوماً بعقب سيجارة، ولكن هذا المضحك منك عندما يكون واقعا، ولا يتكاد نشك في وقوعه حين لاشك بالحرمان والثر الاحباط عندما لا يملك صاحبه خياراً غيره. وعند أولياء التجارب عندما تكون من غير تجربة.

فمن يتريد على أسيرة حتى صار واحداً منها، وفي الأسيرة فتاة اسمها أنيسة، ويتردد معه على الأسيرة - كذلك - «ابن عمهم» وهو شاب مهندس وأخر (-) كان مدار فكاهتها ومزحها ...

والبطل - يعرف أنيسة منذ الطفولة، ولكنه لم يعرف أنه يحبها إلا عندما تناولت منه سيجارته لتسببها له حوقل أن تعيدها أخذت نفسها منها ثم قدمت في وهي تبتسم.

وعند هي الذروة في الحال، وطبعي ما يتفرع عنها من اختلافه بطف السيجارة اعترافاً، ومن فتحة صبور الخيال فلا هو يحبها كما تحبه، وهو مفضل لديها على المهندس. ومن ثم فكل شيء لديه جميل محبوب وهو يعود الى بيته، ويمتل صورته وهي تشمل السيجارة ليعمق الصورة ويوسعها ويوغل في تفسيرها لصلحته ويبقى كسر همه أن يعود سريعاً في اليوم التالي ليفتح فصلاً جديداً في تاريخ الحب

وعاد، فكانت المفاجأة المفاجئة لديه وإذا أنيسة والمهندس في الصديقة يقبلان عشرات الحب الحقيقي. وعقب السيجارة مدار الحديث الذي سمعه بالأمس المهندس يقول: «أريد أن أقيم نادياً للعب السيجارة» وأنيسة تجيب: «لا أتركه» ... ويتعاقب ضحكها وتنتهي القصة كما هو طبيعي.

ولنا أن نقدر المصيبة التي وقعت على «البطل» والخيبة والاحباط، ولوم الناس على تصوراتها ومسلاتها، ولابد من أنه عاد إراجعه دون أن

يشعر به الصبيان أو أن يابها لعودته إراجعه

لقد انتهت حيث يجب أن تنتهي ولو زاد النهاية مسطراً واحداً لجاء ذلك السطر لغواً وتطويلاً وجهلاً لمقص القصص

وعناصر الفن القصصي في هذه الصفحات المحدودة غير قليلة .. منها «صليد الحل نفسها لتكون حلاًاً نفسية تزيد في طراوة القصة وصعقها وتوسع عالمها ولم تكن حادثة «عقب السيجارة» مفتعلة فلا بد من أن تكون واقعة، وليس في سياق السرد ما يغني والبعينها كما أن ليس فيه ما يغني مقبرة خاصة لدى الكاتب في استغلالها وفي أن يصرب لدى الاستغلال عنصر آخرى للفن من اللغة والخيال ومن الوصف ومن انعكاس الداخل على الخارج حباً أو كرها، لولمناً أو ساماً .

وقد يلاحظ ملاحظ أن الكاتب سأل في الأثر النفسي، والملاحظة صحيحة تتبعها ملاحظة أخرى هي أن السبب في هذه المبالغة يرجع الى مفاجأة الحل بحيث يأتي على عكس ما يتصوره القارئ». وهذا منهج قصصي حاصل ارتبط الحديث عنه بمويسس، ولأسيما بقصته الحلية^{١٩} ونحن حصوله وأرتباطه بكاتب كبير لا يسوغ لنا فيه من لعب على الإصمبل ولما يقتضي من الفتال للمبالغة ولما يتطوي عليه من بقايا العناية البدائية ولما قلل الزمن من قيمته كما لو طرد الفن القصصي وتكلف القارئ وذاع أن خاضع، ولكن الكاتب فيما يبدو - خاضع للمعنى النفسي في القصة أكثر من المعنى الواقعي

وملاحظة أخرى على نظره المادة الخام ما كان يحسن تتبعه القصة منه فقد بحث هذه المادة الخام متكلفة مرة كما هي في ثلاث الصفحات الأولى من حوار لا موجب إليه بين اثنين عن «فلسفة السجائر» ومزحت القصة الى المقلقة أو الحديث اليومي مرة كما في كلامه على نفسه قبل التحول المبشر في صميم القصة وكأنه يستيق الحكمة منها، ثم قوله - بعد نحو خمس صفحات - «لا تفرغ عيف لبدا قصتي أو بالأحرى قصة عقب سيجارتي» ... فهذه مادة خام صرف يقولها القاص لنفسه ولا يشغل القارئ بها (مستغرقا بها صفحة كاملة) ليدأ بعدها قصته. لو جرد الكاتب لقصته هذه من الزوائد لجاءت ينصف حجمها، ولجاءت ادخل في الفن، وإذا كان الكاتب قد أطال وطول خوفاً من العصر الشديد، فهو على صواب، ثم كل بإمكانه أن يزيد في طول ما هو داخل في الحدث وليس فيما هو خارجه.

وكانت مفاجأة الخاتمة مما بلغت نظر القارئ الذي تقدم خطوة في المفهوم الحديث عن عهد مويسس^{٢٠}، ورأى آخر الخلاصة غير موفقة لتكلف غير مقبول فيها^{٢١} ولم ينص على المفاجأة بمخروفاها ومن المدارس من اعمل القصة إهمالاً تاماً وهو يستعرض «المجموعة»^{٢٢} ومنهم من ثم يتأهب الى مفاجأة الخاتمة وشغل نفسه بما ليس فيها من تعجيد مره - للحدثين^{٢٣}

٢ - فيض ... وغيرها

توقف نزار سليم قليلا عن النشر، وهو مشغول بدراسة المزدوجة في كلية الحقوق ومعهد الفنون الجميلة^{٢٤} وجد في كسب العيش اليومي^{٢٥}، توقف عن النشر وأبشك في أنه توقف عن الكتابة وخوف من قضيا الفكر في الألب والفن والحياة مع جماعته الإقباء والفنانين .

وبانتظار تول فرصة للنظر . وشاهي ذي تمنع ، فيصفر سنة ١٩٥٢ مجموعة الثانية من خمس القصص في نحو خمس وسبعين صفحة بعنوان خيف فيها غير القصص المصدرة التي سميت بها المجموعة خيف البيت على اليمين ، وأربع (كذا) فلوس ، وجملة المسعدة ، وقصة طويلة نسبياً تبلغ نحواً من (٣٥) صفحة باسم : اللحن الأخير .^(٣)

وهو في الأولى والثالثة والرابعة يمنح ملته من بيئة الكادحين من ضاحك وصفر والموظفين ، الفلاح يزعمه الفيلسوف ويحمله على الهجرة ، الجاني في مصلحة الامنة تؤدي أربعة فلوس الى فصله ، وموظف كاد يلق عليه القلق لغير ذنب يسأل عنه .

وواضح انه هنا يجمع بين التجمعين جمعاً موحداً او ككل واحد . الاتجاه الاول وهو السند على القصة العراقية انذاك الصمد الإصلاح من صميم الواقعية الانتقالية وقرب من الواقعية الاشتراكية في بيان سوء الحال في البلاد واستهانة الحاكم بالناس وجور النظام . حافل الفكر والفكر والحاجة والخلف . وهو الاتجاه السائد في الفكر والادب والنقد والمصاحفة الوطنية . وطبعي ان يفرج الكاتب فيه عن ذاته ويعرض ملته موضوعياً لانه يختارها - عادة - من غيره . وربما كان هذا الذي بعداً (جداً) عنه لا يقره منه الا الاهتمام بالبحث عنه وخلق إنساني نبيل .

والإتجاه الثاني هو الفترة الممتدة ، من نزار سليم وكأنه متميز بها عن سواه ، الصمد تصيد بسلط الأسباب - وقال نواله الانتباه - إقامة القصص عليها في بيان لآخر هذه القولة في امور كثيرة تصور على معنى الإنسانية كلها . وهل اصغر من أربعة فلوس ؟ وهل اصغر من جملة ؟ وتطرح القصة في جملة المسعدة على وجه أبرز وربما نهرنا مع الفارق الفني بـ «فكار» ويقل مغلف القصة في «خيف» ولكنها كلمة لم يؤد الفيلسوف بالرجل الى ان يقبل بنفسه وحدها وهو يرى زوجته تفرق : هي انشاء صغيرة او ما يدخل في الاشياء الصغيرة التي تضل للكاتب اكثر من سواه وينفذ منها الى الصغيرة بالمفهومات الخطا والنظم الفاسد وهو ان الإنسان على الإنسان . .

وفي نظرة اخرى الى القصص الثلاث تجد الاتجاه الاول المطلب عليها . ولو كانت القصص مؤرخة لآمن تقريب مرحلتها من حياة الكاتب ومذهبه الفني . ولكنها لم تنشر مؤرخة ، مما يسمح بمجال من الخطأ والصواب وبمجال من الاتجاه . والد يراها راء من مرحلة سابقة فهي تدخل بالسملة المساعدة للنقص العراقي مثلاً يذي النون كعرب من الشيوخ ، وعبد الملك ثوري من الشباب ، وهي لا تبعد كثيراً عن قصتي نزار سليم في مجلة الأدب (١٩٤٧، ١٩٤٩) ...

وقد يرجعها آخر الى مرحلة لاحقة بسبب من خلة موجة «الوقت الضائع» وبسبب من نقد وجهه تنب ، صديق صموح الكلمة لمجموعة «الشيء تافه» : «...الفنان في نظري يجب ان يساهم مساهمة فعلية مع بقية أبناء شعبه لاجل إزالة الموانع»^(٣)

وتحفظنا حال الجهل بالتواريخ إلى قبول الاقتراح الوسط الذي يوزع القصص على الترتين ومابينهما وإن فيها مكتب ليقرأ ولكنه أحر ادى نظر «الشيء تافه» والرجل - على أية حال - لما تمكن شخصيته وما يطمئن الى منوع بعينه من فكر او فن ... وان كان - قل - خيراً في جوهره ، طيباً في عنصره .

وما هي ذي القصص لانتت الى المنهج الواقعي بسبب وانها ادخل بلعالم السردي - الصني - ولو كانت لها تلغ بالقصة الصامد جد المجانية في الجنون لما ابدت . تلك هي القصص «البيت على اليمين» رجلان يتران من الباص ، يسير الاول ويليه الثاني ، ولناخني وجهة معينة نحو بيت معين ، ولكنه يسير الرجل الاول يسير قبله وربما ظنفت في الواء وابتم . وجر ذلك الرجل الثاني «القاتي» الى الشقة ثم البقن بان الرجل يريد به شراً ، يريد ان يقتله : فاضطرب لذلك ولم يهدأ الا حين دفعه الى التهر فتضيق لفرق

ولاتخلو القصة من طرفة . وقال صديق المقاص من جماعة الوقت الضائع : هي من خير ما في المجموعة^(٤) وقال نقاد : جعل قصة «البيت على اليمين» خير القصص للمجموعة وزاد . . قصة نفسية عميقة لكننا بمقاطع من رواية كفو (...) انني عنوانها «الغريب»^(٥) لانس العملية كلها متومة لدخل بالامراض النفسية منها بلنفس الاسوياء . ومن ثم فهي شائعة

وتباعد كثيراً عن الاهتمام الواقعي لما القصة القصيرة - الطويلة نسبياً (الحن الاخير) فقد قدمها صديقها قتلا . تعتمد هذه القصة على كومبيوتر شومان الاول فهي تكرر حولها ولا تفرحها . وهي تبين جانباً من حياة المؤلف إذ درس الموسيقى على يد جندي بولوني فيام الحرب العالمية الثانية - وما اراها شيئاً في عالم الفن القصص وان مريت بها موافق ومشاهد قصصية . ورأها صديق للمؤلف من جماعة الوقت الضائع . «خير ما في المجموعة»^(٦) واعجب بها استلا غاية الإعجاب^(٧)

مفيدة ، او من خيرة ، فما شيء من ذلك بهم . لان المجموعة كلها ليست بغير . سجلت تأخرأ شيئاً للكاتب ، وتعود الى ما ربما كثرها قبل ١٩٥٢ ، ومكتب في اواخر الاربعينات ، وقيل «الشيء تافه» ومدها وحين هم بنشر المجموعة الاول اشترى احسن مائديه . وترك الباقي وكأنه لا يستحق النشر او لفرة اخرى . واذ قل قللاً (لا يطاق نزار تقديماً كبيراً في مجموعة خيف ، فلم يجد عن معناه في تناول الحوادث)^(٨) فلي كلامه فيمكن ان يكون الى جانب نزار فقد نزل علم يحقق تقديماً كبيراً ، على انه حقق تقديماً (صغيراً) . وما حدث هذا . وقد تشير عبارة لم يجد عن معناه في تناول الحوادث الى ان معنى التناول هو كل شيء في الفن - هذا إذا صح انه يجد عن معناه . وصح انه لم يتأخر عن معناه وذهب نقاد ، في جماعة الوقت الضائع ، الى معنوا نحو الثناء على المجموعة وعلى تقصيلها على انشاء تافه جزأاً إن لم يكن غلاً كان المادة التي ألح عليها هي المهم في الفن القصص ، قال : «...وبسهولة يستطيع

القرن ان يتبين مدى الاختلاف بين محاولة نزار في مجموعته الاولى «اشياء تالفة» وبين محاولته الثانية في هذه المجموعة (..) فالبطل «غير» تكرر إرادة وتصميماً في أعمالهم . فهم يدركون ما يفعلون ويركزون ويحملون تبعات أعمالهم وقد انقلت هذه الإرادة التي وهبها مزار لبطل «غير» (..) عن الصنف الذي كانت كخشية السندباد في «اشياء تالفة» ماغرق في بحر الأوانقاة بأعجوبة سمجة كما هو الحال في بعض مغلفاته، تومس هاردي ..»^{٢٧}

لم يكن ضعف الإرادة في «اشياء تالفة» لينقص من شأنها كما لم يكن مبدأ أن «الصنف» إذا كانت صنف على هذه الدرجة من البروز وحتى أنت يلفتت نظرك «الإرادة» و«المسوة» على الإطلاق، وترى الصنف حيث لا صنف ؟ ويفوتك بعد ذلك ما في غير من سذاجة القلم وسذاجة الفكر وسذاجة البناء... كانت أحسبك تطلب «الفن» أولاً

لا . ليست المجموعة بغيره . وهي إذ ذلك آراء نفاة وأكثر شحاً وعلمية وعلى أعمالها خيراً من الاحتفال بها ، وطبيها خيراً من «تشرها» لقد خفضت وكما نريد الرفع . وأخبرت ونص تطلب التقدم - ولا أحسب المؤلف جامعاً بيوهر الأمر وألاً ما تأخر عن النشر هذه المرة . ولا اختار مواد «اشياء تالفة» قبل مواد «غير»

وأعجب استناد نقد غلبة الأصعب بمجموعة «غير» فكان مما قيل :^{٢٨} «إنها قد صنعتنا لطغات ممتعة» (..) فالمجموعة (..) (إن مجموعة رسوم تتراوح بين صور زيتية (كما في قصة «غير» ..) وصور بقلم (كما في قصة البيت على البين) وصور بالألوان المائية (كما في قصة لرسمه القوس) وكاريكاتورات غطت بقلم الرصاص (كما في قصة دجلة السعدية) وموسيقى تصويرية (كما في اللحن الأخير) والقصص الاستناد تكثر تكون كلها ملقطة من صميم المجتمع العراقي وهو يعرف ما هي النقاط التي يجب أن يلقي عليها فلا بد ذلك الذي يجب أن يصحبها مبدأً رقيقاً وهذا أيضاً شيء قد تعلمه من فن الرسم ولغة الملاحظة التي يقطبها فن الرسم...» . ونظي أن يرد هذا الوصف إلى علم النقد أن الكاتب قصاص رسام فعمل القصص من شؤون الرسم ما لا يحتله هذا إلى أن «الرسم» يرد في الفن القصص طبعياً... حتى لدى من لم يكن رساماً من القصصيين . ثم مقيمة «الرسم» إن صنعت «القصة» .

والقريب إعجاب الاستناد للنقد بقصة «اللسن الأخير» بأعجاب الآخرين وزاد عليهم حماسة بقصة اللحن الأخير. هذه قصة فريدة من نوعها . واعتقد أن هذه المرة الأولى التي يطبق فيها قلم فن الإيقاع الموسيقي على القصة وهو فتح جديد للقصة العربية دون شك يحتاج إلى براعة ودفعة فائقة... ولغنى - مرة أخرى - أن يكون الاستناد للنقد قد استقط الخارج على الداخل ، والا فلا يكفي - أبداً - لنجاح قصة تطبيق الإيقاع الموسيقي عليها . وربما جر التطبيق الآرادي إلى المتكلف وهو مملوث . لم إن القصة تؤخذ كلا .

إن تكبر فضيلة تذكر مجموعة «غير» كونها تبين سعي القاص العراقي في البحث عن جديد الشكل والمضمون ، وإن وجد في نفسه

الشجاعة (أو الجراءة) في أن يخطو عليها هذه الخطوة والثقا من نفسه . هذه فضيلة تذكر . ولكنها إذ تذكر يذهب الفضل -أولاً- إلى المجموعة السابقة عليها «اشياء تالفة» لسبق زمني في الصدور والظهور في الفن . على أننا لا نحول دون إعجاب من أعجب أو لرك الإعجاب إذا كان لا قرا «اشياء تالفة» قبلها وإذا لم ينطلق من على خارجية كترسيم والموسيقى أو الطول المبكر في تاريخ القصة العراقية . وما إلى ذلك ..

ونعود لتكبر شاباً ذا موهبة . طموح . يقدم ليلاده مجموعتين قبل أن يجتاز ربع القرن من عمره . وفي مرحلة من التاريخ تطف الطلوع الموهوب الخبز كثيراً من المتاعب من كل نوع ...

ومزالت لديه مواء أخرى ، فهو يعلن على خلاف «غير» عن قطع معدنية جائرة للطابع خصة . وتوهم بالقصة ، بإنها طويلة ، وإنها تستغرق الكتاب الجاهل للطبع كله

إننا نكتفي أن يلف نزار سليم عند اختياره للقصة مصيراً غنياً له . وقد كتب في «اشياء تالفة» ما يدفع على الضمني ويطنح بالأمل.. ولذا جاءت «غير» دون «اشياء تالفة» فلا يصح ذلك قطع الأمل . لأن الفصل مما يحدث في عالم الأدب .

وأخى ما تخشاه على نزار سليم التشنث . ولهذا الخشية أسبابها المشروعة فيما نرى له في الرسم والموسيقى . ويخفف الخشية أن يأتي ذلك الذي رأيناه على سبيل المضارعات التي تضم القصة .

ولكن لا يريد لنا أن نبقى عند حد محدود من الخشية بدليل ما أعلن على خلاف «غير» عن اهتمام خاص وعزيز بكتابة المسرحية

اللون المقتول ، تحت الطبع ، مسرحية

المدينة التي اهلكها الصمت ، مسرحية

أعلن عنها بما يوحي بالفخر بهذا التعدد وهذا الكثف . وفي هذا خطر على الفكر بالقصة وجور على نطقها .

ثم صدر «اللون المقتول» ١٩٥٢^{٢٩} ، اختارها ، كما يدل اسمها ، من عالم الرسامين داخلها حب ومناخسة في الحب والفكر في الحظ والفكر الغير والشئ... تتمي بالانتشار ، امتلأ أحمد الرسام الذي لقل اللون

فقتل نفسه - وفي أحمد ما يمكن أن يكون في مؤلف المسرحية . فهي مسرحية عن أزمة رسام مع ذاته ومعناته وعيه^{٣٠} إنها يمكن أن تعد بوجه من الوجوه مصيراً لدراسة شخصية نزار سليم في تصرفه وتفكيره .. وربما كان في هذا المصير ما لا يرفع من شأنه لدى من يطلب التملك والإرادة والثقة بالنفس

ولو كان هذا بالنسبة لافلتنا الخوف ، ولكن هذا بالقصة ومزال صاحبنا يعلن - فيما يعلن - على خلاف كتبه (اللون المقتول) عن (قطع معدنية) يصفاها بأنها «الناصية» و«إنها تحت الطبع .. ومظهر ونظير» . فلا نرى «قطع معدنية» خارجة من تحت الطبع . ومن يريها قطعاً مما كتب سابقاً . عند أواخر الأربعينيات وشرع يختار منه للنشر قبلها ..

والأفيدو حبه الجديد نحو المسرحية ولهذا فهو يكرر الإعلان عن

مسرحية «الدينة التي اهلكها الصمت» ويزيد بانها «جفزة» ولا نشك في انها جفزة ولكنها لم تكن لحسن حظاً من قطع معدنية.

... الخا ٢

... لعله ندره انه لم يحقق مطلبه ولم يبلغ مبتغاه وهما هو ذا موزع متضعب بين القصة والمسرحية والرسم والتكريريات والموسيقى ... وليس شيء من هذه موصلة الى المجد ، وهو متعجل في سعيه اليه ، متعطل ...

ثم إنه نهنئ كلية الحقوق واستسهل لذلك الضخمية بمعهد الفنون الجميلة حين لاحظ له براءة من عالم جديد ان لم تكن من مجد جديد. وهل اكثر جذباً من السلك الديلومفي؟ وما هوذا في وزارة الخارجية، وتعيينه وزارة الخارجية في دمشق، ثم في بون (حيث يتزوج في ١٥ آذار ١٩٥٥) ثم في الخرطوم وهكذا ينتعد عما كان فيه من المجد الابي... الذي سعى اليه ليميز به عن أسرته سعيًا وعاد طواعية الى ما تميزت به الأسرة من مجد قائم على «الرسم».. وما هو ذا يرسم ويقيم المعارض في العواصم تنقلاً بمعارضه بين بون وبغداد والخرطوم واستوكهولم^(٣١).. فإين القصة اذا؟ واين مواقعها؟ قد يكتب ولكن قليلاً.. وبين حين وحين، وعلى غير الانسجام الذي كان له معها يوم كتب «اشياء تافهة» و «خيض».. ولد يشترك في تأليف كتب^(٣٢)

وامتد عمله في الملك الخارجي الى الصين (الشعبية) وشغل فيما شغل به هناك.. يتعلم اللغة الصينية وشغل بالمشرح وشرح يترجم منه الى العربية

لقد بعدت وطالت أسفاره خارج الوطن .. وقد عاد

ولكنه غفلاً ورساماً، كاريكاتيرسناً، نحاتاً .. اكثر منه شيباً، قاصاً لبيب ينكر على لغة كبيرة ولم يزد امر سر إصدار ترجمته للمسرحيات الصينية من المسرح الصيني، بغداد وزارة الاعلام ١٩٧١ فهو موظف في وزارة الاعلام.

وهو حين يقرب من الانباء وحين يحضر الحريد فنان رسام... لا يبدو عليه اهتمام خاص بالاناب ..

وحين أصدر مجموعة قصصية لثقة سماها «رغم كل شيء» سنة ١٩٧١ وضمنها أربع قصص قصيرة (وقد اخترب عن استعصاف القاصيص) هي: «الدفتر الصغير» في الرابعة صملاً، «ترنيمة ابو الشلغم» لبن نورية، رغم كل شيء وهذه الاخيرة طالت نسبياً فبلغت (٨٨) صفحة... حين أصدرها لم تحدث انراً يذكر ولم تدل على فاض، كان قاصاً في الاقل. وهي على أية حال لا تدخل في وكن دراسه في ريادة القصصيات ولذا كان فيها ما يحسن الوقوف عنده فليس فيها ما يرتفع الى مستوى «اشياء تافهة»^(٣٣)

وتأخذ الوظيفة من وقته، ويزداد هذا الاخذ لدى تجميعه سنة ١٩٧٣ مبعراً عاماً للفنون الجميلة...

وتقرض عليه «هواياته» ان يجد مجالاً لارضئها او اسكتها بالرسم والتكريريات والترجمة والتأليف... وترجم - فيما ترجم - مسرحية

«فستنت» عن بلول أيزار عام ١٩٧٣ ولكنها بقيت مقطوعة^(٣٤)

ويطلب عام ١٩٧٦ لحقلته على التقاعد لأسباب صحية فيحال ويترك «الى العمل الفني والكتابة»^(٣٥) وكترته وزارة الثقافة والاعلام - عام ١٩٧٩ - والقات له معرضاً شغلاً لأعماله و «انتج» - عام ١٩٨٠ - الكثير من الاعمال الفنية والكتب والقصص والمسرحيات المترجمة ومجاميع مصورة عن فن الكاريكاتير، «وانهمك» - عام ١٩٨١ - بالبحث الرليف والمجسم وشارك في المسابقات الفنية والمعارض داخل القطر وخارجه واحد مذكراته ورسائله المتبادلة مع اقيه جواد سليم واصطفاه المقربين.

وفي ١٣/٥/١٩٨٢، فاجأته نومة قلبية حادة وتوفاه الله في الساعة الخامسة من مساء الخميس ودان بجوار اخيه الفنان الراحل جواد سليم^(٣٦)

واقامت له جمعية التشكيليين العراقيين معرضاً وحفلاً ختانياً بمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاته (١٩٨٢/٦/٢٤) اشادت بما لئمه للفن ابداعاً وتنظيماً.

خاتمة

إن نظرة الى سيرة نزار سليم تنتهي الى ان الرجل طاقه يمكن ان تكبر الدهشة والاعجاب على ما اتسم صاحبها من هدوء وتواضع واثير لصمت ..

ولكن هذه الطاقه لم تبلغ به ما بلغ الاقل منها حجماً وعمراً ماخيه جواد سليم وما حقلته لهذا الاخ من مجد وشهرة واصالة

وعلاقة الاخوين حميمة دون شك، يرعى الاكبر الاصغر. وحين يرى الاصغر «عظمة» الاكبر ويرى في هذه «العظمة» ما لا يمكن ان يصل اليه وما قد يستحيل ضرباً من عقدة (شريفة) .. تضطرب المسالك به اخوه تحت رسم. فليمتحت وليرسم .. وليكرهت .. ولكن دون جدوى، بمعنى دون ان يصل اليه. وهو ضائع بينهم وقد لعس بهذا النوع من الضياع مكرراً.. ففكر بان يجد نفسه ويرفعها في مجال لم تعرف به أسرته هو الانب، والانب القصصي خصوصاً .. ونظاً الفكرة وصار له اسم بين لاداته وسبق اللدات في الكتابة والنشر ويكفي ان تكون له قصة «الفار» وان تصدر له مجموعة اولى سنة ١٩٥٠ باسم «اشياء تافهة» سبق باصدارها شابين نظيرين صديقين هما عبد الملك توري ولؤاد التكريتي...

وكون وإيهما ثلوثاً متميزاً في تاريخ القصة العراقية بل في مرحلة فنية مهمة من ذلك التاريخ هي ثمرة الموهبة والطموح والاتجاه دون وساطة مصر - الى ما اندع «الغرب» في الفن القصصي من جديد اتى بالحياة النفسية في داخلتها وما يعقل فيها ويكتنفها ويؤدي الى المنولوج وتيار الوعي وبالإدارة المتبعدة عن الانخراط الواقعي في الوصف وفرض الخارج على الداخل وحضور القاص بوجه القارئ... وتكلف العرض الوعظي وضياح اللغة بين الامتدال واللتماي

ان نظرة الى «اشياء تافهة» تترك سمات من هذا الجديد .. وان ملابنة

لها بجيل قاده ذو النون ايوب ذريته الفرق بين قصة هبة يكتبها نزار سليم ومقالة قصصية يكتبها ذو النون ايوب .

إن الذي نشره نزار سليم في «أشياء تافهة» بيزاً لنا مكان من قصص في «السلحة» وإذا كان نقاشي في ذلك ، فمن يكون نقاشي فيما يبشر به هذا الفن من ريادة جديدة في تاريخ القصة العراقية (والعربية كذلك ولم لا) لم نشر «ليضره» (١٩٥٧) ولا يحول مما قد يرى فيها الراؤون من تخلف عن سابقتها دون مكانتها من هذه الريادة الجديدة التي تهيأت له من العوامل مالم يتهيأ للآخرين .

ولا يدخل في الآخرين عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي فهما ونزار ثالث هذه الريادة يشد منه مشرعاً يتشراه منذ ١٩٥٠ . ولا غرو في أن ترتبط «الاديب» المبروتية باستقبال هذا الجديد .. وقضايا الدراسة العامة التي تجمعهم بالتحصيل^{٣٦} . ويلجذاً نو تهيأت دراسة خاصة بهم ثلاثتهم^{٣٧}

وكان مع جديد القصة ، جديد الشعر ، وجديد الفن ...^{٣٨} وإلى هنا والأمور -أمور نزار سليم مقسفة- وفي هذه الأمور مكانته المتميزة في القصة . وحلقه المعترف به في الريادة الثانية ، وطافته المنصبة أساساً في واد واحد ولكن ... ولكن شيئاً . شيئاً في نفس نزار سليم أو في تكوينه ... يعترض المسيرة القصصية ويشعب سبل الطائفة فيشرق ويغرب في الدراسة والوظيفة والسفر والرسم والنحت والتكريكاتير ، والترجمة والمسرحية . ويستغرق ذلك منه ثلاثين عاماً بعد مركزه القصصي الأول (١٩٥٠ - ١٩٥٧)

ولم ينس القصة خلال ذلك . فقد يكتبها وقد يصدر مجموعة تضع في غريبتها حين تأتي بعد أكثر من عشرين عاماً من «أشياء تافهة» ولاطمع لها بين قديم أو جديد ... ولاصلة لصاحبها بماضيه

إن نزار سليم لم يعد يذكر مع القصصيين المقلين في الجو . ولا يذكر حتى حين يذكر عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي - وما أكثر ما يذكرون - لأنهم بقوا قصصيين (أولاً) وصاح هو ، وإذا ذكر ذكر فلنا .. ولولا ما يقتضيه المنهج التاريخي لدى التأليف المدرسي (أو الجامعي) لما وقع مؤلف على قصص مبدع اسمه نزار سليم .

واشهد أني حين ألفت كتابي في القصص العراقي المعاصر - وهو كتاب غير منهجي كتبت ملامحه في الخمسينات - لم يمر في خاطري نزار سليم وإذا شعرت - آنذاك - بأصناف على أن ظروف تأليف الكتاب (كتاباً) لم تسهيء للمؤلف أن يخصصه لشخصه الأرض لعبد الملك نوري ... فما من - آنذاك - ما يحرك الأسي على غياب «أشياء تافهة» ..

ولم أكن وحيداً في نسيان نزار سليم لدى حديث أو كتابة أو احتفال ...^{٣٩}

لماذا؟ ومن المسؤول ؟

السبب - وقد اتضح - انصراف نزار سليم الى عالم يكن من الأدب والقصة . فليذكره - بدأ - الفنانون والمؤلفون في الفن إذ شاعوا . وما من مر لهم دون ذلك ... والمسؤول - وقد بين - ليس الاديب او القاص

او القاص لأن هؤلاء يتذكرون من يذكرهم بتفاته . فهل يتحمل نزار سليم نفسه المسؤولية؟ ممكن . ولكن لماذا ؟ وهذا نرجع الى جواد سليم . والى البحث عن مآخذ التميز . وإذا كان في هذه المآخذ القصة ، فإن القصة وحدها لا تكفي . قل . لم تستطع أن تتخنع نزار سليم نفسياً بأنها البديل عن الفن والمجد الفني .. وظلت جوانب امرته تجذب ذات اليمين وذات الشمال . وعقدة المجد الذي حلقه جواد سليم تلاحقه : والملاحقة حاصلة ولتكن - بعد - من حب واحترام .

نزار سليم طقة ولاشك . ويكفي أن نقدر في مسيرة حياته وفيما ترك في القصة والمسرحية والرسم والنحت والتكريكاتير . والوظائف والفنانيات .

لجل . أنها طقة . ولعلها لا تنقل حجماً عن طقة أخيه . ولكنه وزعها وشقتها فطقت دون أن يبلغ باسم له في هذه الأسماء درجة التفرد وللمجد ...

ورعها . نو نوزعت به من حيث لا يدري . وحين مال - أو لنصرف الى الفن التشكيلي . تضاعف اسمه في الأدب وفي القصة ونسي . حتى إذا نوي بكرته جمعية التشكيليين العراقيين ، ولم يذكر «اتحاد الانبياء» .. وهذا هو واقع الحال ومفهوم أن يراه راع فهمه من نزار سليم القصة وحدها (أو أولاً) وثمها له أن يقرأ «أشياء تافهة» فادرك ما فيها من عناصر المؤهبة والفن والجدة .. والريادة .. وعمل على متبعة المكتتب بعدها . فلم يستطع فقد تشعب الطريق وغلب وطغى عالم يكن من القصة على مكان من القصة . غلبت له الريادة (مع صاحبيه عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي) وتعنى لوسار فيها قديماً .. ولكنه لم يسر . فاختفى بكرة - نوكد . وغضب حقه - كما ذكر في التكريلي في رسالة خاصة - ولكن دون قصد في النص . وإذا كان من مسؤولية علينا فليكن في الدافع الى هذه الدراسة بعنوانها نزار سليم ... في تاريخ الريادة الفنية للقصة العراقية . فليخلف المسؤولية ...

ولا بد من أن تكون الحال قد شغلت نزار سليم نفسه لأنها ليست طرفة وليست عبثة وليست سهلة على وجوده ومن هناك جاء على الصفحة الأولى من مذكراته «عوامل نفسي متعددة الجوانب» . يراها البعض غير مستقرة على حال ، متضاربة . وأراها متكاملة منسجمة تعني (ب) أبعاد التجربة وتلومها فلا تبقها على رتبة أو ضيق فانا أرى اسم وكتبه وذكرته . وأقرأ واستمع الى الموسيقى . واجمع بين هذا وذاك ولا أفرط في أي جانب من هذه الجوانب^{٤٠}

لغشى أن يرد حكم القاص هذا الى ضرب من الدفاع عن حال التعدد الفني واقع فيها فرائي من رأي تخشعها على جور التعدد على الظرف أو ما كان يعسن بنزار سليم أن يضاقه أساساً للمجد والطاقة والتفوق مستعينا بالعوامل الأخرى على تقنية الأساس المختار عمقاً وارتقاء ...

وما كان لجدره في ذلك أن يقتدي بأخيه النابغة البارز جواد الذي كان يصنعه أن يعدد جوانبه ولكنه جد في حصرها بالرسم والنحت وكثيراً ما رأى ضرورة الاختصار على جانب واحد . وهم بالفضحية بالرسم من

لجل للتفرد في الضحت . كان يقول (في ١٦ نيسان ١٩٤٤) : « أكثر مفضل على الآن هو تقسيم قواري بين الرسم والضحت . لكنني يجب ان اترك احدهما في يوم من الايام ... لأن قسائلي ستجزأ بين الإثنين »^{١٠} . وتكرر مثل هذا لديه وصحيح أنه لم يستمتع بهر للرسم ولكن إدراكه مليّدي لديه انتعاش في توزيع القوى . وحديثه عنه . كان يحسن ان يذبه الاخ الاصغر وينقله ويبعثه على الايمان بالتفرد دون التعدد !

الهوامش

١٠ نشر القسم الاول من هذه الدراسة في العدد ١١ - ١٢ للقسمي من مجلة الاعلام للعام ١٩٨٨

(٤١) غالب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، (اعلاه) ، ص ٢٢ . ان تلك الريشة للفتنة تضطرب في بعض الاحيان (...) وفي القصصه الفار مثل هذا الاضطراب فيحاول المؤلف ان يربط بين موضوعي لاجتماعهما رابطة فتضطرب الريشة ويتحول الجو الى برودة ، واست معه .

(٤٢) يتكرر عند الملك توري - الاديب (اعلاه)

(٤٣) تنظر شرائط اديكار (ادغار) كان بو في كتاب ٣٠ قرون من الادب الامريكي ، بشارف فورستر وفوك ، اختاره واشرف على ترجمته جبر . ابراهيم جبرا - بيروت ، دار مكتبة الحياة (نشر بالشراكة مع مؤسسة فرماكين) ج ١ ، د . ث . ص ص ٢٨٦ - ٢٩٤

(٤٤) معلوم ان البيت لابي نواس وشأن القصة في شأن الآثار النبيلة والحنف النفرة والنصوص الخالدة - والشأن في ذلك بال او يكر . هو شأن فقط

(٤٥) في المعجم بسقط (من لما تم بسم فاعله للمجهول) في يده اي ندم (...) قلل ابو عمرو بين الاعلاه لا يقلل أسقطيا لالف على ملك بسم فاعله ، ويبدو لنا هنا الخطأ الشائع في استعمال اسقط في يده على خلاف ما يضمن عليه ابو عمرو بين الاعلاه

(٤٦) هما - وقد من خبرهما - انه نكح بالرض (١٩٤٨) . ومجموعة اسطوانت (١٩٤٩) وقد نص عليها وحدهما عبد الإله أحمد في كتابه « فهرست القصة العراقية ، بغداد . وزارة الاعلام ١٩٧٣ ص ٢٨٢ وذلك يعني انه لم ير منشوراً لنزار سليم غيرهما على كثرة ما بحث وكثرة مراجع فكان له الفهرست المهم في يابه

وربما سبقها - كذلك ، وكما نشرنا - قصة نصيب ، ولعمه « الشباح بلا ظلال »

(٤٧) عبد الملك توري - الاديب ١٩٥٠ (اعلاه)

(٤٨) غالب طعمة فرمان - الثقافة ١٩٥٠ (اعلاه)

(٤٩) عبد القادر حسن أمين في كتابه ، القصص في الادب العراقي الحديث - صور حية لاجناس الشعب في اربعين سنة ، وهو رسالة قدمت الى الدائرة العربية في الجامعة الامريكية ببيروت للحصول على درجة ماجستير في الادب حيزيران ١٩٥٥ ، بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم .

وقد حصل بها صاحبها عن الماجستير وطبعها ببغداد - مطبعة المعارف ١٩٥٦/٣/١٥ وماذا لو بلغنا في الرقي درجة تكريماً من نوب الفنان ولد رفعتا لديه ١

(٥٠) سهيل إدريس . الحلقة الثالثة من جفحه ، القصة العراقية الحديثة ، مجلة الاداب ، بيروت السنة الاولى . العدد الرابع ، نيسان ١٩٥٣ ص ٣٦

(٥١) ينظر عن نزار سليم (وعن المجموعة - الفنان) وغير ذلك مما سبقني غلام عليه الدكتور جميل سميت - نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق . القاهرة الدكتور دلود سلوم - الادب المعاصر في العراق (١٩٣٨ - ١٩٦٠) . بغداد مطبعة المعارف ١٩٦٢

(٥٢) دكتور عمر محمد الطائي - القصة القصيرة الحديثة في العراق لموصل ، جامعة الموصل ١٩٧٩ يمكن ان يكون البطل هو المؤلف نفسه في تصويره على الأقل

(٥٣) لم يرض عنها فاضل مازدان معاصران هما عبد الملك توري - الاداب (اعلاه) و غالب طعمة فرمان (اعلاه)

(٥٤) سهيل إدريس ، الاداب (اعلاه) ص ٣٦

(٥٤) المصدر نفسه

(٥٥) عبد القادر حسن أمين - القصص في الادب العراقي (اعلاه) ص ١٢٧ وينظر شجاع مسلم العاني - المرأة في القصة العراقية - بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٢

(٥٦) غالب طعمة فرمان - مجلة الثقافة (اعلاه)

(٥٧) عبد الملك توري - الاديب (اعلاه) ويستقر قللاً . وان يفهم معنى تفصيلات الشعوب وروبوها ومثلها . ولذا نجاهد هذه الشعوب في سبيل حياة أخرى ؟ وماهي هذه الحياة التي تريد ان تحلقها للشعوب على هذه الأرض ؟ وعليه ان يترك سخريته من الحياة وان يجاهد في سبيل تغييرها عند ذلك فقط يستطيع ان يؤدي رسالته في الحياة ككائن وككائن معاً . وواضح ان الناقد ينظر الى الموضوع فقط وهو ينطلق من المركزية ، وممكن يعرف بتفريه الفن للنصاية . وهو يريد ان يلقى مفهومه على القاص الفاء ولم يكن للكتاب من اسمه غير التحسس فقط برداءة الاوضاع . وهو يحسها في نفسه ولنفسه اكثر مما يحسها في غيره ولغيره ثم ان شاعره هو الفن متأثراً بالتيارات الغربية الطبيعية

(٥٨) سهيل إدريس ، الاداب (اعلاه) ص ٣٦

(٥٩) عبد القادر حسن أمين - القصص في الادب العراقي الحديث (اعلاه) ، ١٩٣٧ .

(٦٠) عبد الملك توري - الاديب (اعلاه) .

(٦١) سهيل إدريس ، الادب (اعلاه) ص ٣٦

(٦٢) عبد القادر حسن أمين - القصص (اعلاه) ص ١٣٦

(٦٣) غالب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، (اعلاه) ص ٢٣

(٦٤) نقلها الأستاذ أحمد حسن الزيات الى العربية فنظر في القسم الاول من كتبه مختارات من الادب الفرنسي ، قصائد وقاصص ، واعيد نشرها مع

ما أعيد في كتاب صدر بعنوان «في ضوء القمر» - مكتب الهلال .

٦٥) عبد الملك نوري - الأديب (أعلاه) ص ٥٩ - ٦٠ قال ... في سديم
بكرته فنبجأت نزار الخلقية بأسلوب مومسان . لما لنا فلم نقرأ لهذا
الكتاب العناني سوى بعض القصص خرجت منها بخيبة أمل
شديدة (..) الدعاية الخنافية في (عقب الميخانة) هي دعاية مؤلمة جداً
ولكنها تجعلني أؤخذ بسبقي نزار على علمه على المفاجآت في ختام
قصته ذلك أن المفاجآت تظهر القارئ بالتمتع القصص عن الواقع وفي
ذلك القائل من شأن القصص رغم أن الواقع مزيجاً من المفاجآت (..) وأكثر التي
لعلقت هذا الابتعاد المقصود عن المفاجآت في آثار بعض القصصيين
العاليين أمثال تلميذكوف () ولذا لم أكن أفضل ختام قصة «أشباح
بلا لظلال» على ختام قصة «عقب سيجارة» ووقف عند الإله أحمد عند
موندانية القصة ٤٥/٢ - ٤٨ .

٦٦) غناب طعمة فرمان ، مجلة النخلة (أعلاه) ٢٣

٦٧) سهيل إدريس ، الأديب (أعلاه) ٣٦

٦٨) عبد القادر حسن أمين - القصص ١٣٧

٧٣) فتجد علي عن موبه (٣١) وتود لها عيشه (٣٩) وببساطة (٥٠)
ومسفرة (الذان ٥٤) ولتقرير كبرياءه (٥٧) وهدل (٧٦)

وتجد ليس في الأمر هجوماً (٢٧) وإنا نست مسكرام (٤٩)

وتجد سوف أن (١٨ ، ٦٠) وبسمة دلائق (٢٨) واشملت نفسي
(٣٣) وذلك لكاس (٦٣) أن الذهب ليظني على (٦٣) وشعره الكاتب
(٧٥) ولم أجرا (٧٦)

وتجد الانامل الربيعية (٣٧) وصباح لها (٤٠) ولعباً سوية
(٧٦ ، ٧٦)

وربما مل إلى ما هو الفصح من المعدل فينبو حيناً مثل (اللاغب
ص ٢٧) ويتسق حيناً (مثل لافلتا ص ٣٧) ومثل يطمن الحجة إلى .
وينتجب العامة جهده ولا يأس في قوله القطعة تبرير (ص ٥٢) وقد
يستعمل كلمة غير دارجة في العراق ، متأثراً بالقائمة في الشام - وهي
(الدوسيهات) ٣١ وقد يتأثر بالترجمة . فيقول كضحين (٦٦) ولا يحسن
القول خلال ذلك حيث يرد أحياناً كما في تكيس (٦٢)

وأكرر أن هذه في معدل ما يرد في القصص المعاصرة له . وربما أقل
من المعدل ويكفي الذي حققه من لغة أقل ما قبل فيها أمها لغة قصة
٧٤) ينظر شوكت الربيعة - نزار سليم الفنل - الوائف (أعلاه) وفيه
١٩٥٩ - تخرج في كلية الحقوق وعلى قد دخل معهد الفنون الجميلة
لثلاث سنوات مع الاستفادة من رسالة نواز التركي (أعلاه)

٧٥) يفهم من رسالة التركي (أعلاه) أنه كلى يشغل كتاب طبعة (في
وزارة الخارجية)

٧٦) نزار سليم - فيض ، المجموعة للثقافة - طبع بمطبعة الجامعة
بغداد ١٩٥٢/٣/١٥ ، صورة الغلاف بريشة جواد سليم ، الثمن ١٠٠
للس

الإهداء إلى أ . س

دكتور شوكت الربيعة (أعلاه) صدور ، فيض ، عام ١٩٥١ وهو غير

صحيح

٧٧) عبد الملك نوري - مجلة الأديب (أعلاه) ص ٥٩ - وينظر بلند
الحيدري - الأديب ، بيروت ، السنة ١١ ، القصص ٦ ،
المجلد ١٩٥٢ ، فيض ، قصص نزار سليم ص ٥٠ - ٥٢ ، وينظر
سهيل إدريس أعلاه ص ٣٦

٧٨) بلند الحيدري ، الأديب (أعلاه ، مجترة)

٧٩) سهيل إدريس ، الأديب (أعلاه) ص ٣٧

٨٠) بلند الحيدري - مجلة الأديب ، أعلاه ، ٥٢ ، وقال : قرأها في نزار قبل
سنتين عموماً مما يؤيد أنها كتبت في الأربعينيات وإن في مجموعة فيض
التي صدرت سنة ١٩٥٢ مكتبة أيام قصص ، أشياء تلهة .

وقد أمثلها سهيل إدريس أملاً تاماً ، ومثله فعل عبد القادر حسن

أمين ووقف عندهما عند الإله أحمد ١٣٨/٢ - ١٤١

٨١) عبد القادر حسن أمين - القصص (أعلاه) ص ١٣٧

٨٢) بلند الحيدري - الأديب ، فيض (أعلاه)

٨٣) الدكتور صفاء خلوصي - الهاتف ، ص ١١ ، ع ١١٩٤ ، ١١ ، تموز
١٩٥٢ ص ٣

٨٤) يزيد هذا على الكتب التي عني نزار سليم وذكر كتاب أعلاه كتاب باسم
عبد الحميد حمودي الوجه الثالث للمرأة الحيوانية مطبعة النيوانية
١٩٧٣ ص ١٢٦ . ثم نعم عبد الله كنظم - التجربة الروائية في العراق في
سبب ابن بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار مديرية الشؤون الثقافية
العامة الموسوعة الصغيرة (٢٦٣) سنة ١٩٨٦ ص ٨٨ - ٩٠

٨٥) مسرحية اللون المقتول - نزار سليم ١٠٩ ص ، بغداد المطبعة
الجامعة ، الثمن ١٠٠ لاس - ويعجب المرء لكثرة مطبوعاتها من خفا في اللغة
وفي بساطتها خلصة

وللمسرحية قيمة شنية في ريعها موضوعاً لم يكن في المقتول ، فهي
مسرحية فترية كتب عنها نواز التركي - الأديب ، بيروت ، مارس ١٩٥٣
ج ٢ ص ١٢

٨٦) يوسف العلي في كلمة على «النون المقتول» في عبد الإقلام الخاص
(أعلاه) ص ١١٨ وتقرأ الكلمة لتبين تميز مسرحية «النون المقتول» في
ولتها وسبقها لوقت

ولم تصدر «النون المقتول» ، بتاريخ ، ولكن المصنعة المهداة إلى
يوسف العلي مؤرخة بـ ١٩٥٢/١٢/٢٥ كما أخبرنا يوسف العلي
نفسه . وعلى هذا لا يقل عام ١٩٥٣ - الذي قدمه شوكت الربيعة (أعلاه)
لصدورها

٨٧) ينظر لخالصة حياته بعد الخروج في الحقوق : شوكت الربيعة
(أعلاه) وهو يبدأ مراحلها بعلم ١٩٥٢

٨٨) توركيس عواد - معجم المؤلفين العراقيين (١٨٠٠ - ١٩٦٩) ،
المجلد الثالث بغداد ، مطبعة الإرشاد ، ص ٣٩٤

٨٩) رغم كل شيء - نزار سليم - مجموعة قصص - مطبعة الشري

الحديثة في النجف ١٩٧١ - ١٧٧ من - عدد النسخ المطبوعة ١٠٠٠
 (٩٠) كتب عنها بسم عبد الحميد حمودي - الوجه الثالث للمرأة
 الديوانية ، مطبعة الديوانية الحديثة ١٩٧٣ من ص ١٢٢ - ١٣٠ ولم
 يفل المقال من اعجاب - عام مجموعة ، رغم كل شيء ، تعلمي شيئاً لما
 يكتبه الشباب في بساطتها وعمقها وابتعادها عن محاولة حرفية الملمسة
 وزركشتها بقبلافة غير المجيدة واعجاب خاص بترجمة ابو السليم ..
 (٩١) اهداها الى صديقه يوسف العاني فاحتفظ بها مخطوطة ثم نشرها
 عام ١٩٨٣ في الملف الخاص الذي ضمنه العدد المزدوج (الربع
 والخمس) لـ مجلة الاقلام (ميسان - ميسان) من ص ١٣٤ - ١٥٦
 (٩٢) وما أصدره - الفن العراقي المعاصر (الكتاب الاول) ١٩٧٧
 (٩٣) هذه الاخير بين عام ١٩٧٦ و ١٩٨٢ مقتبسة من شوكت الربيعي
 مزار - بسم (اعلام) الغلاف الخارجي

واطلع شوكت الربيعي على مختلفاته فاجملها (ص ٦) من كراسة
 - نزار سليم (اعلام) قال بقليل من التصرف - : وعلى ذكر الترجمة فقد
 (تبرز ١) الحمى اسحالم - ليوجس لوثيل وهي مسرحية ذات فصل واحد
 برجمها عام ١٩٧٨ ولم مطبع (٢) بحيرة الزيتون - قصص من تراث
 الشعوب - رويق وتصوير احداثها بنفسه واحجز منها ملبنة على
 بكتف قصص الصبي خيمية وهي مخطوطة ومصنوب (٣) الاسير
 الاسير - اسويج - كما لنجز عملاً رائعاً تحت عنوان «عودة تموز» -
 (٤) - يتألف من فصلين وخمسة مشاهد

وهناك مخطوطة تحت اسم «الوعد المر» مؤرخ عام ١٩٧٩ ويقدم
 على خمس وميونات والقصة شعرية قرا قسماً منها مع زميله الشاعر ملند
 الدينوري على حدائق جمعية التشكيليين العراقيين بمناسبة تكريم وزارة
 الثقافة والاعلام في عام ١٩٧٩

وعبرت على مخطوطات اخرى مهمة تندرج في اطار المسرحية
 والقصص والمذكرات والكتابة والملمعة - منها
 (١) مسرحية ذات ثلاثة فصول - مخطوطة
 (٢) قل الشرفة - قصة
 (٣) اللون الصارخ - محنون وليمه - قصص قصيرة
 (٤) قصة السور - لو ملحمة تذكاش (بدا كتابتها يوم الاربعاء الموافق
 الثاني عشر آب ١٩٧٠ ، وهي مسرحية رسم مشاهدتها والمضامنها
 بالالوان

(٥) مقالات نقدية في الفن التشكيل
 (٦) مشروع كتاب عن الفن العربي الحديث
 (٧) مشروع كتاب عن الفن الكاريكاتير - مهدى الى اخيه «سعد»
 ومختلفاته في النحت والرسم الزيتي والمائي والتخطيطات والفخر
 ورسوم الكاريكاتور تتجاوز الالفين عدا التي لم احصها من المقتناة الى
 الاصطفاء داخل العراق وخارجه
 ولدى اطلاعي على القائمة ترائه هذه ورؤية مقلتها من قصص
 ومسرحيات ومقالات ومذكرات وترجمات اقترحت على دار منيرية دار

الشؤون الثقافية العامة العمل على نشرها بنسبة مرور خمس سنوات
 على رحيله فوافقت الدار فراجعت اسرته وكانت مخابرات مع لحد اولاده
 تركت في اخرها رقم مكتفوني عنده - وانتهى الامر - مع الاسف - عند هذا
 الحد :

(٩٤) قمايرد كلام على الريادة الفنية ولا يجمع الثلاثة
 ومن ذلك كلام ينفذ الصيرفي في مجلة ، اهل النقطه (ايار ١٩٥٦)
 وذكرهم ياسين النصير في مقدمته للكاتب الذي عمله مع لاضل
 لاسر - قصص عراقية معاصرة - بغداد ، مطبعة دار
 السلام ١٩٧١ ، ص ٩ بسم الواقعية الحديثة التي تكشف عن فنية
 رائعة وعن مواقع جديدة للبطال ودرسهم بسم عبد الحميد حمودي -
 رحلة ص ١١٣ - ١٢٧ بما سماه مدرسة التحليل النفسي (اعلام)
 (٩٥) وصدرت بسم عبد القادر السامرائي - قصص من العراق (دراسة
 ومختبرات) بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة
 ١٩٧٧/١٣٩٧ - ٤٦٤ من لم يرد فيه لنزار سليم اسم لو نص مع وجود
 لؤاد النكري وعبد الملك نوري ومن هم قبلهما او بعدهما ، لو دون نزار
 سليم بمراحل ، ولم يكن النسيان مقصوداً فيما احسب .

ونقيات للبحث فرصة ذهبية ما كان مراً فيها من الوقفة الخاصة
 المتتالية في ريادة الثالث ولكن الفرصة تددت وضاع المكان المناسب لنزار
 سليم وبقي «الثنائي» (عبد الملك نوري ولؤاد النكري) فقط كانت تلك
 الفرصة لدى اهتمام الدكتور محسن جسيم الموسوي بـ نزعة العداثة في
 القصة العراقية ، فقصصها الكتاب كامل - بغداد ، المكتبة العلية - المؤسسة
 العربية للدراسات ، طبع دار الفلق عربية للصحافة والنشر ١٩٨٤ - ١٨٩
 واذا ورد على لسان النكري - مرة - (الف ياء - ٢٢ آب ١٩٧٣)
 مايعيد به نزار سليم عن ميثاقه يقيته الى واقعية الآخرين فان ذلك لاينفي
 الصلة ولاينفي كذلك - ان نزار سليم القرب الى النكري في بعده الانساني
 (٩٦) ينظر يوسف الصلطي - الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى
 ١٩٥٨ ، بغداد ، مطبعة الاديب البغدادية ١٩٧٨ - التمهيد .

(٩٧) بسم عبد الحميد حمودي - (في القصة العراقية بغداد ١٩٦١)
 على سبيل المثال وراينا الدكتور محسن الموسوي كذلك ، وسليم عبد
 القادر السامرائي . واذا كان ياسين النصير (اعلام) قد ذكره في المقدمة
 فانه لم يختاره في الكتاب الذي اختاره .

(٩٨) ويذكر ليلهم عبد الحميد حمودي ذكرى نزار سليم بعد مرور ستة
 على وفاته ، لقد كل رئيس تحرير مجلة الاقلام ورأى المناسب ان يخصص
 له بهذا الملف الذي حرره اصداؤه في ذكره السنوية الاولى تعبيراً عن
 وفاء وإسهامها في كلف مقلتي مبدع ، ص ١١١ - ١٥٦ . ومن
 موادها - شعر ملائكة ونذكر - ملحة عبد الرزاق المظلي - نزار سليم
 والقصة القصيرة الشمسية .

(٩٩) شوكت الربيعي - نزار ص ٦ والمجد السامرائي في (الاقلام) الخاص
 (اعلام) فقل نزار سليم تعددية إبداعية وعالم واحد
 (١٠٠) بدلالة - جبرا ، الرحلة الثانية (اعلام) ١٩٨٩ - ١٩٠ ، ٢٠٠

نشأة القصة

في الأدب التركي

بحث : أكل الدين إسماعيل

إن القصة كنتاج أدبي مصدره رغبة الإنسان في التعبير عن حوادث مثيرة وفي أن يسمعها وينقب عن أسبابها ودوافعها القديمة قدم رغبته هذه وقدم احتياجه لها ، ولذا فهي ليست بجديدة على الأدب التركي كما أنها لم تكن جديدة على آداب الأمم الأخرى .

فلقد بدأت القصة في الأدب التركي كما بدأت في الآداب الأخرى بالأساطير التي كان عمادها الدين والبطولة ، واستمرت ممثلة في الحكايات المنظومة . فعندما بدأ الأتراك بهجرون من وطنهم الأم في آسيا الكبرى إلى الأناضول (آسيا الصغرى) كانت تعيش على أسسهم حكايات دده قورقوت ، وبعد أن تم لهم الاستقرار أخذ المثقفون منهم يعنون بالقصص الإسلامية الكلاسيكية مثل مجنون ليلى ، خسرو وشيرين ، يوسف وزليخا ، وغيرها .

واستمرت القصة التركية من ناحية تطرق هذه الموضوعات الكلاسيكية ومن ناحية أخرى تتناول موضوعات محلية ، كل هذا في الغالب الشعري المعروف باسم « المثنوى » .

كذلك كانت الملاحم الشعبية تتردد على السنة الشعب مثل ملحمة « علي وحمة » و « كورا اوغلي » وحكايات « فرهاد وشيرين » ، و « كرم وأصلي » و « خنجر لي خانم » ، وكذلك قصص المداخين . ولقد كانت البطولة هي العنصر الأساسي في كل هذه الأشكال القصصية والتي كان معظمها يجري حول التضحية في سبيل الدين والحب .

وهكذا ظل الأدب التركي يرخر بهذه الأنماط الشرقية القديمة في من القصة حتى بدأ مفهوم القصة الحديثة بشكلها الأوربي ينتقل إلى الأدب التركي مع فجر ما عرف في التاريخ العثماني باسم « عهد التنظيمات » الذي يجعل بنا هنا أن نشير إليه إشارة إجمالية تمكننا من تفهم الجو العام الذي بدأت فيه القصة التركية بشكلها الحديث والتي هي أساس بحثنا هذا .

كانت الدولة العثمانية تسير نحو الضعف والتفكك بكل عناصرها بعد أن وصلت في القرن السادس عشر إلى أوج رفعتها حين كانت تشكل أقوى قدرة سياسية وعسكرية في العالم آنذاك ، واستمرت في تدهورها هذا حتى أحس بعض رجالها المخلصين وعلى رأسهم السلطان عبد المجيد بأنه يتحتم عليهم أن يأخذوا بأسباب الحضارة الأوروبية لدعم الدولة وينفذوها من الانهيار ولكي تستطيع الدولة أن تستعيد سابق قوتها وقدرتها لمجابهة قوى الدول الاستعمارية الأوروبية التي كانت تتحين الفرص للانقضاض على أجزاء الدولة المترامية .

لذا فقد أصدر السلطان عبد المجيد سنة ١٨٣٩ « فرمانا » يعرف باسم « كلخانة خط همايوني » أي « مرسوم كلخانة السلطاني » وكلخانة اسم الميدان الذي قرئ فيه هذا الفرمان وكان أبرز ما جاء فيه : -

- **أن المسلمين وغير المسلمين سواء أمام القانون وانهم آمنون على حياتهم وأموالهم وأعراضهم .**
- **أن الضرائب ستحصل بشكل منتظم وحسب قدرة كل شخص .**
- **القضاء على الرشوة .**
- **لا يعاقب أحد إلا بناء على حكم المحكمة ، ولا يعلم أحد إلا بحكم المحكمة .**
- **تحدد مدة الخدمة العسكرية**

ولقد كان لهذا الفرمان وما تلاه من فرامانات أخرى أثر كبير في تطوير الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية في الدولة العثمانية ، فأخذت الحياة تتغير ودبت فيها مظاهر الحضارة الأوروبية واشتمت المدارس الحديثة التي أخذت تعنى باللغات الأوروبية وخاصة الفرنسية . وبدأ استطاع الشباب التركي أن يطلع على الآداب الغربية وإن كان أكثر اطلاعه على الأدب الفرنسي وكم نتيجة طبيعية لهذا التطور الاجتماعي والثقافي أخذ الأدب التركي يتطور بدوره ويأخذ بالأنماط الأدبية الأوروبية من صحافة وقصة ومسرحية وأخذت لغة الأدب من نشر وشعر هي الأخرى تتطور وتقترب من لغة الشعب بعد أن كانت هناك هوة كبيرة تفصل اللغتين . ويعرف «الأدب التركي» الذي ظهر في هذه الفترة باسم « أدب عصر التنظيمات » أو « أدب التنظيمات » .

ومن الطبيعي أن تكون الترجمة هي أول وسيلة يتعرف بها الأدب التركي على «القصة الأوروبية» وكانت أول قصة ترجمت إلى التركية هي قصة « تلامك » ترجمها يوسف كمال باشا سنة ١٨٦٢ بأسلوب تلعب عليه الصناعة اللفظية . وهي تعتبر بداية لحركة ترجمة القصص الأوربي ، وبعد ذلك نشر ملخص لقصة « البؤساء » تساعا في جريدة « حوادث » وأعقب هذا ترجمة لقصة « روبنسون كروزو » عن «الترجمة العربية لها (سنة ١٨٦٤) ، وهذه الترجمة بالقياس لترجمة يوسف كمال باشا لتلامك تعتبر خطوة تقدم كبيرة في تطور النشر التركي .

ونشطت حركة الترجمة بعد هذا فترجمت بول وفرجينى (١٨٧٠) ومونت كريستو ، والشيطان الأعرج . وبهذا ترجمت بعض النماذج القصصية لفيلكتور هوجو واسكندر دumas الأب وأنارد كليف ، ودانييل دوفوا ، وفولتير .

وللأسف لم تكن حركة الترجمة هذه سير وفق مخطط معين بل انها كانت متروكة لرغبات المترجمين وقدراتهم الثقافية المحدودة ، وباستثناء قصة أو اثنتين لهوجو ومولير فاننا لانجد في المترجمات التي ظهرت آنذاك شيئا من النماذج الأدبية الأصيلة ، فلا نجد مثلا مترجمات لسرفانتس أو بلزاك أو ديكنز .

ولا شك أن هذا أمر طبيعي بسبب عدم انتظام العلاقة بين الثقافة التركية والثقافة الغربية . ومع هذا فانه لا يمكن انكار أثر هذه المترجمات في تقريب المفهوم الأوربي المتطور للقصة الى العقلية التركية .

وقد ساعد تقدم الطباعة والصحافة وانتشارهما على تكوين جمهور كبير من قارئى القصة المترجمة ، وان كان جل هم هذا الجمهور أن يبحث عن عنصر الخيال والمغامرة في القصة دون أن يعبأ بالعناصر الفكرية والفلسفية فيها .

وهكذا باطلاع الأدباء الأتراك على القصص الأوربي وتذوق القراء للفن القصصى المترجم أصبح الطريق ممهدا لبعض الشيء لظهور القصة التركية الحديثة -

● الفن القصصى فى أدب التنظيمات ●

يمكننا أن نسم الفصص التى ظهرت فى أدب التنظيمات الى نوعين رئيسيين هما القصة الشعبية والقصة الأدبية (أو الفنية) .

أولا : القصة الشعبية : - (المقصود هنا من القصة الشعبية هو القصة على المستوى الشعبى أو العالى وليس القصة الفولكلورية)

هذا النوع الأدبى كان اسبق الى الظهور بطبعه الحال - وأول قصة ظهرت هى « قصة دون حصه » لأحمد مدحت أصدى أول الروائيين الأتراك (نشرت ١٨٧٠) ، وفى نفس السنة بدأ ينشر مجموعة من القصص تحت اسم « لطائف روايات » استمر يصدرها حتى سنة ١٨٩٥ حتى اكتملت خمس وعشرون مجلدا تحوى ٢٨ قصة ما بين قصص مترجمة حرفيا أو بنسرف قليل أو كبير وما بين مؤلف ومختصر لأعمال أوربية .

وفى نفس الفترة التى كان يصدر فيها أحمد مدحت « لطائف روايات » أصدر أمين نهاد بك سلسلة « مسامرات نامة » أى كتاب المسامرات ، والمسامرات نوع أدبى عرف فى الشرق والغرب وهى حكايات تقص مغامرات وحوادث شيقة تروى فى مجالس الأصدقاء واجتماعاتهم - ولا شك أن أحمد مدحت كان رائد هذا النوع وبطله .

ولد احمد مدحت افندى (١٨٤٤ - ١٩١٣) فى استانبول فى حى شعبى من أب كان يعمل تاجرا للمأكلة استقر به المقام فى استانبول بعد أن هاجر من قريته فى الأناضول طلبا للرزق .

نشأ أحمد مدحت نشأة متواضعة ، لكنه استطاع بدكائه أن يصل من مجرد كتابة المقالات الصغيرة فى مجلات الولاية الى أن يصبح أكثر الكتاب الأتراك شعبية وانتاجا .

كان يترك باب كل موضوع ويكتب فيه ، وكان فى كل كتابته كأنما أوكل اليه أن يعلم الشعب التركى وأن يثقفه الثقافة التى يحتاجها فى تلك المرحلة لذا أطلق عليه أحد مؤرخى الأدب التركى اسم « الموسوعى الشعبى »

وكنماذج مميزة لهذا السرح القصصى تعرض بعض أعمال أحمد مدحت .

١ - من قصص المغامرات : حسن الملاح (نشرت ١٨٧٤) .

كتبها أحمد مدحت على غرار مونت كريستو لالسكندر دوماس ، وقال أنه عندما قرأ رواية مونت كريستو أحس برغبة شديدة في أن يكتب « نظيرة » لها يكتب حسن الملاح .

بدور حوادث هذه القصة في البحر الابيض ، وتنقل بين مصر والجزائر ومراكش وإسبانيا واستانبول والشام . يتخذ فيها القرصان حسن الملاح فتاة اسمها « جوزالا » من الفرق وكانت مفرطة الجمال ، شديدة العفاف . ومحور القصة ، حب عفيف ينشأ بين الفتاة وشاب اسمه « العونس » وتتوالى هذه الرواية في مغامرات وحوادث طويلة لأطائل تحتها . وكتب أحمد مدحت روايات مغامرات أخرى استلهم موضوعاتها من التاريخ العربي والعثماني في إطارهما الاسلامي المشترك .

٢ - من القصص الاجتماعي :

(أ) فلاطوني بك وراقم أفندي

« فلاطوني بك شاب متفرد ومتحذلق يدعى أنه يعمل كاتباً ومؤلفاً ، يتفق كل وقته في حى السقاية والملاهي في استانبول حتى « بك أوغلي » ، يقع فلاطوني في حباله غانية من عواشي الملاهي ، تبعد ويمتد منه نروبه الطائلة التي ورثها عن أبيه أما راقم أفندي فهو مال الشاب العصامي الذي نشأ بيما فلم يكن له سند ولا معين الا علمه وذكاءه ، تعلم مأتين الفرنسية وحتى الترجمة فكانت مورد رزق له ، كان يدرس لابناء أحد الانجليز اللغة التركية حيث يلتقى بفلاطوني بك في منزل الانجليزى وتستمر القصة معتمدة على المفارقات التي تحدث بينهما » . ونستطيع أن نرى أن أراقم أفندي ليس الا أحمد مدحت ذاته ، ولقد عكس أحمد مدحت كل خصائص شخصيته على شخصية راقم هذا ، فهو عصامي النشأة ، ذووب ، يصفه بأنه « مكنة شغل » كما كان الادباء المعاصرون يصفونه بأنه « مكنة تأليف » .

(ب) قصة « أسارت » .

« أسارت » تعنى الرق وهي ذات مغزى وأهمية معينة لأنها طرقت مشكلة الرق والتي كانت تعيش في المجتمع الشرقي آنذاك .

« يملك أحد الثرية استانبول جارية تعهدا بالتربية منذ الصغر على أن يتزوجها لكنها كانت تحب عبدا لهذا السيد الثرى ، ويعلم السيد بأمر هذا الحب فيعاني من انصراف قلب الجارية عنه الى هذا العبد ، وتأخذه الغيرة ، لكنه آخر الامر يتغلب على رغبته ويوافق على زواجهما .

وفي ليلة الزفاف اخذ العبد والجارية يقص كل على الآخر قصة عبوديته وكيف ان النحاسين خطفوهما وكيف استقر بهما المقام في منزل هذا السيد ولكن وباللدهشة !! يتضح انهما اخوان شقيقان فرق بينهما الرق ثم جمعهما ، تحابا وهما اخوان ، واسقط في أيديهما أمام هذه الكارثة فيقتل كلا منهما الآخر وبذلك يضعان حدا لحياتهما وحبهما وعبوديتهما » .

ولقد طرق الروائيون والفصاصون الأتراك هذا الموضوع مرارا وسوف نشير إليه فيما بعد بشيء من التفصيل لأهميته .

وبعد استعراض بعض نماذج هذا النوع القصصى يحسن بنا أن نقف عند اسم هاتين المجموعتين وسأعدهما . أولا « لطائف روايات » نوحى للأسان بأنها مجموعة منتخبة من بين عدد كبير من القصص . « والمسامرائامه » بذكرنا باجتماع الاصدقاء فى ليالى السمر . اذن فهدين الكابيين ارادا بقصصهما أن يكونا امتدادا للحكاية والقصة الشرقية القديمة .

وفى هذه التجارب الأولية لانجد أى شخصيات متميزة أو أى تحليل نفسى أو أى محاولة لتجسيم الحياة المعاشة ، لكن ترتيب الحوادث والعلاقات التى بين الأبطال والمحيط وأسلوب التعليق على الحوادث ، كل هذا كان لاشك فى شكل معايير لشكل الحكاية أو القصة الشرقية القديمة وأقرب للشكل الأوربى .

• الرواية الأدبية •

ظهرت أول رواية تركية أدبية سنة ١٨٧٦ للاديب الوطنى التركى الكبير نامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨) وهو من أشهر الأدباء والشعراء الأتراك فى القرن التاسع عشر عرف بنضاله الوطنى فى سبيل الحياة الدستورية والحرية ، كان شعره ينبض بالوطنية ويفيض بالحماسة وكانت له يد طولى فى تقدم الادب التركى الحديث .

وتعتبر روايته « انتباه » أول رواية تركية ذات محتوى أدبى . وهى تعرض لسطاع من الحياة التركية داخل المدينة (استاقبول بالذات) .

على بك بطل الرواية شاب فى ريعان شبابه آت اليه ثروة طائلة ، وقع فى غرام غاييه اسمها « ماهبيكر » ولم يكن والدته راضية عن هذا الحب الآثم فحاولت أن تحول قلبه عنها الى حاربه جميلة اسمها « ديلاشوب » وبهيم الجارية حبا بسيدها « على بك » لكن قلبه مصروف عنها الى (ماهبيكر) العانية القاتنة . ونغضب الائم من ابنها وذات مرة يذهب على بك الى بيت عشيقته فلا يجدها وينتظرها نصف ساعة ثم يحدث بينهما خلاف وسوء تفاهم فيقطع علاقته بها . وتتجسم أمام عينيه صورة الجارية المخلصة « ديلاشوب » ويعود الى بيته والى أمه ويبدأ غرامه الجديد مع ديلاشوب ، وعندما بلغ أمر هذا الغرام الى ماهبيكر أصمرت لهما الحقد والحسد وكادت لديلاشوب وكانت قد رأتها فى أحد الحمامات وعرفت على بعض أوصاف جسمها واستطاعت أن تعرف بعض أسرارها بواسطة « دلالة » كانت تتردد على بيت على بك وتحبره ماهبيكر بهذه الاسرار ونشبت له أن جاريته هذه انما تخونه مع غيره . فيثور على بك ويستشيط غضبا وبضرب جاريته ويذهب بها الى سوق النخاسة ويسيعها فتشتريها ماهبيكر نكاية به وانتقاما منها ، لكنه رغم هذا لم يعد الى غانيته ، مما زادها حقدا وضغينة لعاشقها السابق فتسعى للانتقام منه ، فتدعوه الى احدى الأوكار حيث تدبر له مكيدة ، لكن جاريته الوفية تخبره بما أضمرها له عند وصوله الوكر ، فيهرب وينجو وتتدثر هى بمعطفه لكى تهرب فيقتلونها ظنا منهم بأنها « على بك » وينتقم على بك لجاريته المخلصة بقتل ماهبيكر .)

وفى هذه الرواية تظهر أيضا كما فى أعمال أحمد مدحت عدم الدراية بأحوال

النفس البشرية أو اظهارها في صورة واضحة في العمل الأدبي ، وتسود الرواية اخلاقية لانعزل الأحوال الطبيعية للنفس البشرية ، ونعم الحياة اجمالا دون ادنى تنميح ، اخلاقية لم تحدد غايتها تحديدا واضحا ، ولا يسمع صوتها جليا . ويمكننا ان نعتبر القسم الاول الذي ينتهي بانفصال على بك عن ماهيكر كممثل مستقل ، وفي الحقيقة فان هذا القسم الذي يشغل اكثر من نصف الرواية نستطيع ان نقراء بتشويق على انه قصة من القصص القديم .

ويظهر في الرواية عدم تمكن الكاتب تمكنا كاملا من « التكنيك » القصصى ، فان أسلوبه المنق الزاخر بالآخيلة يقطع الخط الدرامي لرواياته ويمنع الأشخاص فيها عن أن تعبر عن ذاتها بما لها من امكانيات فنية كما أنه يقطع التسلسل الطبيعي للأحداث . فالكاتب يتخذ صورة رجل الأخلاق ، الذي لا يترك الفرصة للأشخاص لأن تكون هي نفسها .

ولا شك في أن أكثر الشخصيات حيوية هي شخصية (ما هيكر) وليس علينا أن نتناولها كما هي وليس تحت ذلك الشعاع الذي سلطه الكاتب عليها فقارى الرواية يسمح اعتراضات ماهيكر على أن تكون هي تلك التي أراد الكاتب قسرا أن تكون ، يسمع هذا في صوت أعلى من صوت الكاتب ، كأنها تقول : أنا لست هذه .. أنا لم أكن ذلك الشخص الذي تصورتوه ... دعوني أعبر صادقة عن ذاتي وأن أقدم لكم صورتي الحقيقية ..

لكن نامق كمال يعاطفها في كل مرة ويحبطها بالأحكام الصارمة وباقي الكلمات وفي الحقيقة فان الكاتب يعاني هنا إدوإحا ، فمن ناحية يريد أن يظهر العلاقة التي بين على بك وماهيكر (في القسم الاول من الرواية) في شكل قوى ، ومن ناحية أخرى يقدم للقارى هذه العلاقة بصورة منفردة ..

وتعتبر الليلة التي أمضاها على بك وحيدا في بيت ماهيكر مفتاح الرواية ، فان العاشق الذي ذهب الى بيت حبيبته خارجا على إرادة أمه ، عندما لم يجد حبيبته لا يعاني أكثر من نصف ساعة ، ولا يشعر بأي شعور بالفترة ! لكنه يندم فقط لعصيانته أمر أمه ، ولأنه انساق في علاقة غير بريئة مع ماهيكر ، ثم هو يكرها لأنها كانت السبب في ذلك !!

ومن الواضح أن شخصية « ديلاشوب » - وهي كالحمل الوديع الطيع التي علق قلبها على بك من أول وهلة - تبقى ناعمة بجانب شخصية ماهيكر أو بالأحرى فان هذه الحارية تعتبر مفقودة الشخصية تقريبا ، انما أراد الكاتب أن يبدعها كنموذج للطهارة في مقابل الدنس ... حب الروح في مقابل حب الجسد ، ورغم أن ملامح وخطوط شخصيتي ديلاشوب وماهيكر على طرفي تقيض ، فلا نكاد نرى في الرواية إلا امتداد شخصية ماهيكر ولا شك في أن نامق كمال قد تأثر تأثرا كبيرا ب (غادة الكاميلى) ، لدوماس الآن ، لكن نامق المسلم الذي يؤمن بالأخلاق الدينية ، وبرنامج الاسرة الوثيق لم يكن يستطيع أن يظهر امرأة ساقطة على نحو آخر يخالف ما أراد لها أن تكون في روايته هذه ، وعلى هذا لم يكن أمامه إلا أن يقسم شخصية ماهيكر المستوحاة من غادة الكاميلى الى شخصيتين احدهما مفترسة والاخرى وديعة .

ومن أوجه التشابه الأخرى بين «انتباه» و «عادة الكاميليا» مشهد على بك وهو يقذف بأوراق البسكنوت في وجه ماهبيكر بعد أن ضربها ضرباً مبرحاً يشبه الحركة الأخيرة من مشهد لمب القمار في رواية دوماس .

ويقتل ديلاشوب وباسقال على بك نها يقتل ماهبيكر تنتهي الرواية بهاية ميلودرامية حزينة .

ومن الملاحظ أن نامق كمال في اتجاهه نحو الرواية الحديثة كان شديد التأثر بنمط القصة القديمة وخصائصها في التصوير والتحليل ، ويمكن القول أنه كتب رواية «انتباه» هذه محاولاً الاستفادة من عناصر القصة القديمة ، فمثلاً تصوير الربيع الذي في أول الرواية ، أشبه ما يكون بالنسيب الذي يكون في أول القصائد القديمة .

٢ - جزمي :

وهي ثاني رواية «أدبية» نشرها نامق سنة ١٨٨٠ ، وهي ذات موضوع تاريخي وهي أطول من «انتباه» وحوادثها أكثر تعقيداً ، وذكر المؤلف أنه سيصدرها على مرتين ولكن لم يصدر منها إلا الجزء الأول فقط .

تدور حوادث الرواية في عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ - ١٥٩٤) أثناء حرب الدولة العثمانية مع الشيعة ، وحرى نطل الرواية محارب جهور ذو روح شاعرة ، يتطوع في الحرب ويظهر شجاعة بادرة وينفذ أحد الفؤاد من الموت فيسال بفدائه هذا الحظوة عند قواده .

وفي أثناء الحرب يعرف على قائد جيش القرم عادل كراي وينال تقديره . ويقع عادل كراي أسيراً في يد الشيعة (الصفويين) وينقل الى تبريز مركز حكم الشاه محمد خدابند ملك الصفويين ، وكان كفيف البصر ضعيف الإرادة ، انصرف ولدائه الى الملذات وانغمس في الشهوات ، فألت شئون الحكم وبصرى الامور الى يد زوجته شهريار وأختها بريخان . وتفتن المرأتان معادل كراي وتقع الاثمتان في أسر حبه كما كان هو أسير حبهما . لكن قلبه يميل الى بريخان دون أختها . . . ويجمعهما أيضاً أن بريخان كانت سنية المذهب على عكس أختها الشيعية ، ويتفق العاشقان على أن يخلصا عرش تبريز من يد الشيعة ، ومن ناحية أخرى يرسل القائد العثماني (السنى) « جزمي » متخفياً الى تبريز كى ينقذ « عادل كراي » من الأسر ولكى يعمل معهما على نقل عرش تبريز من يد الشيعة الى السنيين لكن سرهم يقتضح ويهجم الصفويون على عادل كراي وحبيبته بريخان اللذين يناضلان حتى يسقطان شهيدين ويجرح جزمي لكنه يستجمع شتات قوته ويدفن العاشقين سوياً ويكتب على شاهد قبرهما شعراً بدمه . .

هناك فترة أربع سنوات بين صدور انتباه وجزمي (١٨٧٦ - ١٨٨٠) وفيها تطور مفهوم القصة عند نامق كمال ، واقترب فيها أسلوبه من الاعتدال وان كانت الشخصيات كلها تتكلم بنفس الأسلوب ، وامتنع عن البحث عن الجديد بين اطلال القديم ، ويظهر فيها تأثره بهوجو خاصة بالبؤساء ويتجلى هذا واضحاً عنده في الحوار .

وموضوع الرواية من الناحية التاريخية يأخذ الصبغة الإيدولوجية ، فهو يعالج

قضايا الوحدة الإسلامية والصراع بين السنة والشيعة وحب الوطن ، وحقوق الانسان ، عرض تامق كمال لهذه القضايا بأسلوب مفرط في الرومانسية . وكنتيجة لهذه الرومانسية فإن شخصيات الرواية اما ان تكون خيرة او شريرة الى اقصى الحدود ، وشخصيتي شهريار وبريجان هما بالضبط كشخصيتي ماهيكر وفيلاديلاشوب في روايته السابقة « انتباه » فبينما تمثل الاولى نموذجاً للرديلة تمثل الاخرى نموذجاً للفضيلة ، وهنا أيضاً يظهر الكاتب على صورة رجل الاخلاق الذي يبدي اعجابه بالفضيلة وانكاره للرديلة .

ولكن الشخصيات هنا رغم المبالغات والافراط في الخيالات الشعرية أكثر طبيعية بالنسبة للعصر المحيط الذي تجرى فيه الوقائع وهي تبدو في صورة أصدق من شخصيات انتباه . وأهم دور لـ «جزمي» هو التمهيد لسيكولوجية عادل كراي ، وبعد مزج تامق كمال حياة عادل كراي بشيء من المرارة التي تذكر بمفهوم القدر لدى الرومانسيين ، فعادل كراي كغيره من الأبطال الرومانسيين يشعر منذ صغره بفراغ في ذاته ، لكنه يختلف عنهم في أنه ليس مهضوم الحق مثلهم فهو سليل أسرة مالكة وله من المبادئ ما يسعى اليه . ويبدو هذا الشعور بالفراغ والملل واضحاً في بعض الأشعار التي كانت ترد في سياق الرواية .

وتعتبر شخصية عادل كراي شخصية فريدة لأنه في طريقه للبحث عن ذاته بمفهومه للقدر يمزج صوفية الشرق برومانسية الغرب .

وهناك بعض الشخصيات الأخرى التي ظهرت في هذا العصر (أي عصر التنظيمات) مثل شمس الدين سامي وغيره ، لكن أعمالهم القصصية لم تكن ذات قيمة تاريخية أو أدبية .

وأهم شخصية في عصر التنظيمات بعد تامق كمال هو رجائي زاد أكرم بك (١٨٤٧ - ١٩١٤) وهو ثالث ثلاثة كانوا دعامة أدب التنظيمات ، تامق كمال ، وعبد الحق حامد ورجائي زاده أكرم كما أنه أيضاً أول ثلاثة أسسوا مدرسة الفن للفن في الأدب التركي رجائي زاده ، عبد الحق حامد وسامي باشا زاده سزائي .

وخلال قصصه الثلاثة «صائفة» ، «محسن بك» ، «غرام العربية» نلمح تطور القصة نحو الواقعية ، لذا كانت أهم قصصه من الناحية التاريخية هي قصة :

غرام العربية : نشرت سنة ١٨٩٥ .

نشرها تباعاً في أول الأمر على صفحات مجلة ثروت فنون ، التي تعرف بالمرحلة التالية لمرحلة أدب التنظيمات باسمها ، ثم نشرها على شكل مستقل .

« بهروز ابن لأحد الأثرياء يلم بطرف من الفرنسية ، متحذلق مريض بحب الظهور يبدد ثروته في السفاهة يقع في حب غانية عاهرة يراها في إحدى المركبات العائرة فيصور له خياله المريض أنها بمركبتها الفخمة هذه لابد أن تكون سليلة أحد السيوتات العريقة ، وأراد أن يطارحها الحب والغرام ، فافتبس قصيدة من ديوان لأحد الشعراء بعث بها إليها ، ولكنه يقطن بعد أن يرسل هذه القصيدة أنها قبلت في رجل ولم تكن في النساء . ووقع بهروز في حيرة شديدة ولم يدر ماذا يفعل وخيل إليه عقله المضطرب

أن الفتاة المسكينة الاصبية قد ماتت من هول القصيدة !! فجعل كل همه أن يبعث عن قبرها . . وبينما هو سائر في أحد الايام اذا به يلقاها مصادفة ويتضح له أنها امرأة ساقطة وأن تلك المركبة أو العربة التي كانت تركبها إنما أجرتها بعد أن غررت بأحق مثله . .

والقصة إنما تروى بسخرية حياة طبقه ظهرت طفرة في المجتمع تحت ظروف اجتماعية واقتصادية معينة . وأهمية هذه القصة في أنها تعتبر نظرة وداع إلى الرومانسية وتطلعا إلى الواقعية وليست القصة هي التي اتجهت نحو الواقعي فحسب بل أن النقاش والمقد الذي أثر حولها اتجه هو أيضا بدوره إلى الواقعي مما قرب مفهومها إلى الأدباء الأتراك . كما أنها تعتبر أول قصة تركية ذات تكيه فصلى مكتمل .

الاتجاه نحو الواقعية :

ظل الأدباء الأتراك تحت تأثير مدرسة نامق كمال مسحورين بطلاوة أسلوب لا يستطيعون الخروج من دائرة الرومانسية ، ومع أن حجمها قد أقل في الغرب إلا أنه كان مازال متألقا في سماء الأدب التركي بعصل نامق كمال ومدرسته إلى أن ظهرت بوادر الاتجاه إلى الواقعية في « غرام العربية » ثم قوى الاتجاه إلى الواقعية بظهور رواية « سركدشت » لسامي باشا زاده سرائي (١٨٥٩ - ١٩٣٦) ، ونحن لم استعرضنا أعمال سرائي يرى فيها بوصف تطور الاتجاه نحو الواقعية إذ يمكننا أن نقسم أعماله إلى ثلاثة أقسام أو مراحل يشارعها عاملان ، العامل الأول ، هو تأثير نامق كمال وأسلوبه الفخم والعامل الثاني ، هو الواقعية والطبيعية اللتان كانتا قد تبلورتا في الغرب في أواخر القرن التاسع عشر ، ففي المرحلة الأولى يتحل تأثير كمال واضحا وفي المرحلة الثالثة فسجل الواقعية إلى حد كبير وذلك في رواية سركدشت . لكنه لم يستطع التخلص نهائيا من تأثير أسلوب نامق كمال الضخم وإن كان استطاع أن يخرج من دائرته الرومانسية .

سركدشت :

« دلبر صبيبة جميلة تخطف من جبال انقواز وهي لم تتجاوز التاسعة من عمرها ، نباع في سوق النخاسة إلى موظف «مطروود» وتنشأ في بيته وتحت سيطرته أمرته القاسية القلب ، نسومها سوء العذاب حتى تصبح المسكينة من قسوتها وتحاول الهرب وتفشل وتساق ثانية إلى سوق النخاسة ويستقر بها المقام إلى بيت أحد الأثرياء فتعيش حياة رغدة وتمضي عمرها في راحة واطمئنان ، ويعود جلال ابن سيدها من أوروبا ، وهو رسام يستخدم دلبر «موديل» في رسم لوحاته ، ويتحاب الشابان ، لكن الباشا وزوجته يقفان حجر عثرة في سبيل حب ابنهما جلال لهذه الجارية ، لانهما يريدان له زوجة تناسب مستوى العائلة الاجتماعي ، فيبيعها الجارية سرا دون علم جلال ، وينتهي المطاف بدلبر مرة ثالثة إلى مصر في قصر أحد الباشوات ، لكن الجارية الصادقة في حبها لجلال تتحمل في سبيل هذا الحب الصادق أقصى أنواع التعذيب والاهانة ، ويعطف عليها أحد أغوات القصر فيساعدوها على الهرب ، بيد أنه أثناء هروبها يسقط فيدق عنقه ويموت وتنجو دلبر ، ولكن

يسقط في يدها اذ انها لا تستطيع السهر الى استانبول والى حبيبها جلال بمعردها
فتياس من حياتها وتلقى بنفسها في النيل .

فالقصة عبارة عن رحلة جارية والاستعراض لحياتها . فهي قصة ذات حط
واحد ، وكما ذكرنا من قبل فان أسلوب القصة يجرى على نمط أسلوب نامق كمال
هو يزخر بالجميل الطويلة جدا التي «تقطع نفس» القارئ جريا وراءها .

وهنا ايضا يتدخل الكاتب بين القارئ وشخصيات القصة ولا يحاول ان
يستتر خلفها اذ تراه يصرخ مهاجما الرق .

وقد يلوح لنا بمجرد قراءة هذا الملخص ان القصة رومانسية أكثر منها واقعية
ولكننا لو نظرنا اليها خلال عصرها لوجدناها أقرب الى الواقعية ، اذ ان العديد من
الجوازي والعبيد كانوا يعيشون في بيت كاتب القصة « سامي زاده سزائي » ، فهو
قد لمس حياتهم عن كثب ، فالقصة ليست وليدة الخيال المحض بقدر ما هي محصول
المشاهدة والمعايشة .

ومن القصاصين الواقعيين الذين عاصروا أواخر أدب التنظيمات وأدب المرحلة
الثانية وهي ما تعرف باسم مرحلة «ثروت فنون» الاديب والشاعر نابي زاده ناظم
(١٨٦٥ - ١٨٩٥) وفي أعماله الادبية تبدو ملامح الواقعية أكثر وضوحا عما في
أعمال سزائي ، ففي قصة (قره بيبيك) التي تعتبر أنصح أعماله يبدو ان هدفه منها
هي المشاهدة الموضوعية كما يبدو أنه كتبها متأثرا بمفهوم القصة المعتمد على
التسجيل ، ويصدر قصته هذه معتمدة عن الواقعية في الادب والمهم في هذه القصة
أن موضوعها مستمد من الريف التركي (الأناصول) . ومن حياة الفلاح التركي ،
ومن ميزات هذه القصة أن الأشخاص فيها يتكلمون بلقنهم الاصيلة المناسبة مع
مستواهم الفكري والاجتماعي .

والحق أنه في الفترة (١٨٨٠ - ١٨٩٥) كانت هناك حركة تمهيد للادب
التركي نحو عهد جديد ، فلقد كان احمد مدحت ، ومعلم ناجي الذي كان يترجم
أعمال زولا ، وسزائي الذي لم يعجبه السبيل الذي انتهجه القصة التركية والذي
يُزرع بذور الواقعية في الادب التركي ، رغم انتمائه لمدرسة نامق كمال ، ونابي زاده
ناظم بأرائه الواقعية المتطورة وبقصته (قره بيبيك) ورحائي زاده اكرم بمحاولاته
لتدوين المشاهدات والتسجيل في قصص (محسن بك» و «شمسا» و «غرام العربية»
كل هؤلاء رغم الحسنة الشعرية البادية في أعمالهم كانوا يهدفون الطريق للمفهوم
المتطور للادب وللقصة .

وهكذا فان القصة لتركية الحديثة بهذه المكاسب الصغيرة أخذت تنحو نحو
النماذج الجديدة ، بينما تعدت المسافة بينها وبين الطراز الشرقي والمحلي القديم
للقصة . .

نظرة عامة للموضوعات التي تناولتها القصة في ادب التنظيمات

كانت الموضوعات المتداولة في هذه الاعمال عامية في مجموعها وهذا امر
طبيعي لان استعداد الروائيين الأوائل للابداع الادبي كان محدودا وكانت ملكاتهم
الفنية سطحية فكانت موضوعات أعمالهم القصصية أقرب لموضوعات القصة الشرقية

القديمة والواقع أن القصص الشعبية القديمة كانت مصدرا خصباً لقصص وروايات التنظيمات ، فمثلا قصص الحب الذي ولدته الصدفة المحضنة ، وكون الحبيبين رفيقين منذ نعومة أظفارهما الى أن يتحابا أو أن أحدهما رقيق والآحر حر طليق أو حب أولاد الجيران كل هذه الموضوعات استمدتها الروائيون الأوائل من التراث القديم . .

ومن الموضوعات التي جددت نتيجة الاتصال بالغرب ، أن امرأة أوروبية تحاول أن تنصر شابا تركيا ، وشباب يطلب العلم في لندن ويعشق فتاة انجليزية تسبب له مشاكل عائلية ، وبطبيعة الحال لم يكن الواقع الاجتماعي هو مصدر هذه الموضوعات ، فتنصر شاب تركي في ذلك العصر أو حتى في هذا العصر لم يكن واقعا اجتماعيا ملموسا بالدرجة الاولى . وكأنما أراد الروائيون الأوائل بتناولهم هذه الموضوعات أن يسترعوا انتباه النشء الى ما قد يجره عليهم اتصالهم بالحضارة الأوروبية من مساوي .

وكأحد نتائج التغير الاجتماعي الذي صاحب عصر التنظيمات - الذي أشرنا اليه في صدر المقال - ظهرت طائفة من المدعين المتحذلقين والمتفرنحين كانوا موضوعا طريفا للقصص وموضع سخيرة لكتابتها ، كما رأينا في رواية « فلاتوني بك وراقم افندي » لأحمد مدحت وفي « غرام العربة » لرجائي زاده .

وكان من الموضوعات التي تناولتها القصة في هذا العصر (مرض السل) إذ أن مرض السل كان متفشيا في اسطنبول آنذاك ، ولما كان الكتاب الأتراك في هذا العصر يفضلون الموضوعات الحزينة فلا شك في أن موضوعا كهذا كان مادة خصبة لقصصهم . .

وساعدت النماذج الرديئة المترجمة على المضى في هذا الاتجاه الحزين ، فلقد كانت موضوعات : الرذيلة والمرأة المجهورة ، والمثانة المخدوعة ، والمصدرون تشغل مكان الصدارة في الادب الرومانسي في القرن التاسع عشر . وحتى عند الكتاب الواقعيين (سزائي ، ناظم) ظلت هذه الموضوعات الحزينة تأتي في المقام الاول .

القضايا الانسانية في قصص التنظيمات :

(١) الرق :

لاشك في أن الرق من أخطر القضايا الانسانية التي تناولها الكتاب الأتراك في اعمارهم القصصية الاولى ، فلقد كان الرق ظاهرة اجتماعية من ظواهر المجتمع الشرقي ، حتى القرن التاسع عشر ، وكان لها تأثيرها الكبير في الحياة . فالرق منذ ثلاثة أرباع قرن كان طريق النجاح والمستقبل الباهر لكثير من الرجال والنساء . فكثير من الوزراء ورجال الدولة العثمانية كانوا في الاصل من الرقيق ، أما الجوارى الحسان فكان أساس الرواح الموفق واكثر السيدات المرموقات كن يجلبن من القصور العثمانية والمصرية وبعض البيوتات التي اشتهرت بجمال حواريتها وقدرتهن على

العزاة والكتابة ، بل ان الكثير من هؤلاء الكتاب انفسهم كانوا ثمرة من ثمرات الرق
وأحمد مدحت وعبد الحق حامد وغيرهما كانوا من نتاج هذه الظاهرة في أنسابهم
المعيدة والقريبة .

وحياة الرقيق من يوم أن يولد ويخطفه النخاسون من بين قومه وعشيرته
ويسوقونه تحت سياطهم الى سوق العبيد ، حيث يباع بثمن بخس ، فيبدأ في بيت
سيده الجديد صفحة جديدة ، حياة غنية تعتمد فيها رغبة وطموح الرقيق - الذين
ذاقوا مرارة الذل والهوان منذ نعومة أظفارهم - في أن يصلوا الى المناصب الرفيعة
وأن يتحكموا في الآخرين ، والكفاح الحفي الذي كانوا يباشرونه لتحقيق آمانيهم
وتساندتهم الغريب ، وجلبهم الاقرباء والاصدقاء ليكونوا عضدا وسندا لهم في قضاء
مآربهم ، واختلاف أقدار العبيد المجلوبين باختلاف أقوالهم وأنسابهم ، كل هذه
العناصر التي تحويها قضية الرق بكل امكانياتها النفسية والاجتماعية لم يحسن
الروائيون الأوائل استغلالها اذ كان من الممكن أن تؤدي الى عالم نفسي يشبه عالم
الروائي الفرنسي ستندال . فبينما نجد أن انعكاس كفاح الرقيق في أمريكا على
على الادب الغربي قد أوجد مادة روائية هامة أحسن الروائيون الغربيون استغلالها
فقد اقتصر الروائيون الاتراك على معالجة القضية معالجة ميلودرامية حزبية دون أي
اهتمام بأبعادها السيكولوجية والاجتماعية .

(ب) الانسان :

ان عظمة القصص الانجليزية والروسية والفرنسية تكمن في أنها تتناول
الانسان كهدف تبحث عنه وتنصاه ، ولا شك في أن هذا لم يتيسر لهذه القصص
في شكل طرفة فجائية ، فالقصة تحتاج أولا الى رؤية اسماوية وإلى تراث من التجربة
مد العيان ويمده بالامكانيات ، هي تحتاج الى تراث العصور ، وإلى التمهيد الداخلي
الذي يكون حصيلة استقراء ذلك المجتمع لحياته ولجربته الاسماوية ، كذلك تفاعل
ثقافة ذلك المجتمع مع الثقافات العالمية ، والتأثيرات المتبادلة للفنون .

ولقد كان مؤسسوا القصة التركية في الفترة بين (١٨٧٠ - ١٨٨٩) محرومون
من أغلب هذه العناصر الأساسية . فلم تكن لديهم رؤية صادقة للحياة والانسان
التركي .

سائق كمال يرى الانسان كنموذج للخير أو للشر وليس كشخصيات متميزة
متكاملة تتنازعها عوامل الخير والشر ، وأحمد مدحت كانت علاقته بالانسان كعلاقة
الأب العطوف بابنه ، كان دؤوبا في خدمة الشعب في مجال الثقافة والتعليم الا أنه
لم يتمكن أيضا من رؤية الانسان التركي كفرد مستقل .
كان القصاصون الأوائل يعبرون وراء النوايا الخيرة والاخلاقيات بطريقة أشبه
بالوعظ . .

وفي الحقيقة فلقد كان من الضروري لكي يحقق فن القصة نجاحا مرموقا أن
يتغير مفهوم القيم الجمالية وأن تتطور اللغة التركية تطورا كبيرا يمكنها من أن تفي
باحتماجات التعبير الجديد ، وأن تتكون رؤية فلسفية وحياتية تتناول الانسان
التركي كموضوع وغاية ، وأن يتجه محور العلم والاستقراء نحو الانسان .



نشأة المذاهب الأدبية في الشعر العربي الحديث

ويستحدثان طائفة من القيم والاعتبارات ، ويمملان بذلك في تفسر وجود احياة الاجتماعية والادبية والعقبة .

ولسنا في هذه الدراسة بصدد تسع هذه العوامل والتاريخ بها ، وتبع مصادرنا ، وسر اسبابها وملابساتها والوجود التي كانت تظهر بها ، والمساك الظاهرة والخفية التي كانت تسلكها ، والهاش الأساس القربية وابعية لها ، فذلك هو ان من صميم هذه الدراسة - حيدر ان يكون موضوع بحث خاص ، يلم بأطرافه ويستقصي

على ان الامر في هذين العاملين الرئيسيين جميع يرجع الى اصل واحد ، وهو السعة التي مدت تدب في الامة العربية والشعوب الاسلامية عامة منذ اواخر القرن الثامن عشر ، كالذي نعرفه من ذلك في الجزيرة العربية والعراق والشام وبلاد المغرب ، وفي الهند وبارس ، من الحركات والدعوات التي كان يقودها ويدعو اليها أمثال محمد ابن عبد الوهاب ، والسيد احمد خان ، وجمال الدين الانصاري ، ورفاعة رافع الطهطاوي ، ومحمد بن علي السبوسي ، وخير الدين التونسي . وهذه السعة اخذت هذه الشعوب تدرك كتابها وتحس ذاتها ، وسبه الى مكانها من حولها . وبذلك جعلت تلمس مقومات ذلك الكيان لتحقيق بها شخصيتها ، فكان أول ذلك ان نظرت في نفسها ، وانجهت الى مراجع حاشتها الدينية والادبية ، في عهودها الاولى ، عهود الازدهار والقوة والنشاط الدائب ، مما جعل لها تلك الشخصية القوية التي فرضت نفسها فوراً ، وطبعت تاريخ الانسانية بطابعها ، بل ان تحقيق بها تلك السنة الطمسة ، وتدخل في غمرة تلك الفيض

(١)

من القضايا التي يكاد يتفق عليها الإجماع في تاريخ الأدب العربي ، أن المرحلة الأخيرة التي يمر بها هذا الأدب ، منذ أواخر القرن التاسع عشر ، مرحلة فريدة ممتازة في طابعها وخصائصها بين مراحل هذا التاريخ ، وأن الشعر العربي خاصة قد تعرض في هذه المرحلة لطائفة من العوامل الجديدة اخذت تطلعه بطابع خاص ، كما جعلت بوجهه وجهات تحريف الى حد غير قريب عما كان يتجه اليه من قبل ، واسبغت عليه طائفة من الخصائص أوردته حتى كان من الأعلام البارزة التي تلتفت بقوة وأصرار نظر الباحث في تاريخ الشعر العربي الطول الممتد خمسة عشر قرناً والخالل تشق اشيارات والمذاهب والألوان

هذه فظة لا تكاد تحسب احدا من دارسي الأدب العربي ومؤرخيه بخالف فيها .

وجماع العواس التي أتاحت للأدب العربي عامة والشعر خاصة هذا المكان في هذه المرحلة يرجع الى امرين رئيسيين : أولهما مراجعة القديم في أمثل صورة ، واستحياء الحياة الإسلامية الأولى في نسفها وعنفوانها ، والآخر الانجاء نحو الحضارة الأوروبية بعلومها وأدبها ومذاهب الحياة فيها ، فعن هذين العاملين ، ومدى تدخلهما ، وسعة ما بينهما، صدرت المذاهب وأنزعات المختلفة في حياتنا الأدبية والعقلية ، وبهما تكونت هذه المذاهب الفنية في الشعر العربي الحديث .

ويمكن القول ، بصحة عامة ، أن القرن التاسع عشر كان هو العترة التي أخذ فيها هذان العاملان مكانهما في العالم الإسلامي : يثيران أسباب التطور ، وسيطران على المساعر والأفكار ويوجهانها ،

التي صرحتها - بطبيعة الحال - عن نفسها ، وعن تبين ما حولها . ثم كان من ذلك أن نظرت إلى تلك القوى الأوربية التي تحيط بهما ، والتي جعلت تداخلها مداخلة قوية دائبة ، وتصرف حياتها وكثيرا من شؤونها ، نظرة جديدة وأعية مستبصرة ، تتعرف بها أسباب قوتها ، وتسمين بها ما ينبغي أن تأخذ هي به لتواجهه تلك القوى ، وبمعصم به من عدوانها .

وهكذا مضى هذان العاملان - على تفاوت يسهما في تأثير كل منهما ، باختلاف الزمان والمكان والملابسات - في إثارة القوى الكمينة في الشعوب الإسلامية ، وفي تحقيق ملامح الشخصية العربية . إذ كانا يصدران جميعا عن تلك البقعة التي اتبعت لها وأشهرتها بكيانها ، كما كانا يتجهان جميعا وجهه واحدة ، هي التمكين لقوى الحياة من النفس الإسلامية العربية .

(٣)

ومدأخلت النفس الإسلامية العربية تحس ذاتها وتترك حصة وجودها ، ومنذ أحدث قوى الحياة تتألق حولها وتقوم جرائها ونمذ إلى صميم كيانها ، أخذت شاعريتها الفافية تستيقظ . كان لا بد للشعر أن يأخذ مكانه في الحياة ، وأن يتجارب معها ، وفي حقها وأسرارها . ولما كان لا بد له من أن يحلص من ذلك المجال المسمى الذي كان يتخبط فيه ، ولا يكاد يتصل بشيء من حقائق النفس وتوازنها ، وأن يحفف من تلك القيود الثقيلة التي كان يرسف فيها ، والتي كان لا يزال يبتكر فيها ويستحدث منها . كان لا بد للشعر في هذه الحالة الجديدة التي اتبعت للنفس الإسلامية العربية أن يكون شعرا نابضا بما تنفس به هذه النفس ، لا لونا من ألوان الرياضة العقلية أو المراتنة اللغوية ، أو صورة من صور التطبيق على القواعد البلاغية أو أفنون الدمية . كما كان قد صار أمر الشعر في سره تلك العسوة .

لم تعد النفس الإسلامية العربية تحد من تلك الأنماط العروضية ، أو تلك الألبيات التي يزجي بها الفراغ ، ما يتجارب مع مشاعرها ، أو يمكن أن يكون تعبيرا عنها ، فكان لا بد من نمط جديد يتجارب مع تلك الروح الجديدة ، ويحقق حاجة هذه النفس . وهنا نرى العامل الأول من ذينك العاملين : عامل النزوع نحو القديم ، هو الذي شغل لذلك النمط سبيله ، وهما الأسباب لذلك اللون الذي أصبح

الحاجة إليه ماسة ، إذ كان هو الذي يستطيع أن يتجاوب مع أحسيس البقعة التي أخذت تسيطر على انفس الإسلاميه العرسه ، وتكدد تستبد بوجدانها ، اذ يشعرهم بمقومات شخصيتها ، مستمدة من تاريخها المجيد ، وماضيها الحافل بشئى المآثر . وكان من أظهر مظاهر هذا العامل في ذلك الوقت الاتجاه إلى بحث الأدب العربي القديم ، وقد ظهر هذا الاتجاه ظهورا واضحا بعد طبع أد ذلك من آثار هذا الأدب ، كديوان ابن هانيء الأندلسي ، وقد طبع في مصر سنة ١٨٥٧ ، وديوان أبي نواس الذي طبع سنة ١٨٦٠ ، وديوان ابن سهل الأندلسي سنة ١٨٦٢ ، وديوان المتنبي سنة ١٨٦٦ ، وكتاب لأعنى لأبي الفرج الأصبهاني ، سنة ١٨٦٨ ، وديوان ابن خفاجة الأندلسي ، سنة ١٨٦٩ ، وديوان أبي تمام سنة ١٨٧٥ وديوان الحماسة (بشرح التبريزي) سنة ١٨٧٥ ، أي غير ذلك مما أخرجته المطبعة في غير مصر ، كبيروت ، وقد كان مما طبع فيها في هذه الفترة ديوان سقط الرند لأبي العلاء المعري ، طبع سنة ١٨٨٤ ، وديوان أبي العتاهية ، سنة ١٨٨٦ ، وديوان الأحنف سنة ١٨٩١ ، وديوان أبي فراس الحمداني سنة ١٩١٠ .

كما أخرجت مطبعة الحرائب في استانبول طائفة أخرى من هذه الآثار الأدبية القديمة ، كالموازنة بين الطنبيين للأمدى ، وديوان العباس بن الأحنف ، وديوان الحرى . وكذلك كان الأمر في بمباي وكلكتا ، كما كان في دوائر المستشرقين في باريس ، وليبك ، وبون . وقد كانت هذه المطبوعات ما يكاد يخرجها الناشر الأوربي حتى تأخذ مكانها في بيوت العلماء والمتقنين باللاد العربية .

كما جعل هذا الاتجاه إلى بحث الأدب العربي القديم يتخذ صورة تنظيمية ، في مثل تأسيس جمعية المعارف التي أسست في مصر سنة ١٨٦٨ ، وكان من أول أهدافها نشر الكتب العربية القديمة ، فكان مما اتجهت إلى نشره كتاب البيان والبيان لجاحظ ، وديوان ابن المعتز ، ومحاضرات الراغب الأصبهاني ، وشرح التوير على سقط الرند لأبي العلاء ، وديوان ابن خفاجة الأندلسي .

والى جانب ذلك نرى هذا الميل واضحا في اتجاه بعض العلماء والأدباء من أهل القرن التاسع عشر إلى نسخ آثار هذا الأدب واستنساخها ومدارسها ، كالعالمه محمد محمود بن التلاميذ التميمي الذي كتب بعطه كثيرا من هذه الآثار ، وحققها ، وعنى

بقراءتها على تلاميذه ، كاشعار الهذليين التي كتبها سنة ١٨٦٧ ، وديوان القطامي ، وديوان البابعة الشيباني ، وديوان التلمس ، وديوان سلامة بن جندل ، أي غير ذلك مما لا نغصده هنا إلى استقصائه . وكاشاعر الكبير محمود سامي البارودي ، ولا يزال دار الكتب المصرية تحتفظ ببعض الآثار الأدبية مكتوبة بخطه ، كديوان النابعة الشيباني الذي كتبه سنة ١٨٦٧ ، وبعض ما استنسخه لنفسه ، كديوان رؤبه بن الصالح لدى مسيخ له عن بعض مكنته لمدينة سنة ١٨٧٢ .

ومختارات البارودي الحافلة ، وقد طبعت بعد وفاته ، ومجموعه « محول البلاغة » للسيد محمد توفيق البكري . وقد طبعت سنة ١٨٩٥ ، تعدل مظهرها وأضحى من مظهر هذا الاتجاه .

وأما كانت هذه الألوان من أشعار تقدم لنا صورة رائقة من صور ذلك النزوع إلى بعث الأدب العربي القديم ، واسترداد مكانه في الحياة الأدبية ، فإنها تعد بذلك من أكبر ما مكن للشعيرة العربية . وقد وجدت في البارودي معلاً قوياً .

سعت الشعر بعد حيناً . و... شعره

به من حالة الركود وانتعاشه وانعاشه التي كان مرتكباً فيها ، وأن تسليح نفسه في عرفة الشعر القديم من صفات الحركة والعمامة وسموه

أبعث وقوة الروح ، مما هو جدار ما كانت تضطرب به النفس الإسلامية العربية من حنين إلى القوة ، وما كانت تحيى به من أحلام المجد القديم .

وهذا الفتح الجديد الذي أتى البارودي أن يفتح به للشعر العربي - وقد كان لا يد للشعر العربي أن يلفه ، كما يقضي منطق الحياة وسه اوجود - أتاح لهذا الشعر في العالم العربي مدرسة شعرية جديدة ، كان هو أمامها ، تقوم على كبار القدم ، والاستقراى في صوره ، واستلهامه ، وتتخذ من الشعر أعلامه نماذجها الفنية التي يجب - جهده الطاقة - ألا نحرف عنها ، في أرواح والموضوع والصور والديباجة ، كما هو واضح في شعر أمام هذه المدرسة التي يمكن أن نطلق عليها اسم « المدرسة الإنشائية » .

وقد رد ظهور هذه المدرسة للشعر العربي باعتباره الذي كان قد أهدر منذ أجيال ، فلم يعد - كما كان من قبل - نوعاً من العث العتيق ، أو لونا من ألوان

اللو الذهنى ، أو وسيلة من وسائل إرجاء الفراغ ، أو صورة من صور الترياسة المغوية والعروضية بعيداً عن النفس ومشاعره والروح وحلجانها وأحياة ومشاعرها ، ولا ريب - عندنا - أن ذلك الذي أتى الشعر يعود - فيما يعود إليه - إلى أن هذا البعث قد تمثل في هذه الشخصية الكسرة . شخصية البارودي ، التي كانت تجمع إلى قوه الشاعرية سمو المنزلة ، ونزعة الحد ، والارتفاع بالشعر من تواعه الأقران وسعاسف الأمور ، كما جعلت درس الشعر غاية وكدها ، وبذلك له أقصى جهدها ، وقال به وأكبر من شأنه ، وأحلت المحل الجدير به .

بعد استطاع البارودي أن يجمع في شعره بين التزلم سبل القدماء في العبارة والدبابة والصوره وصهج القصيدة ، ويتجاوب بما يسبغه عليه من روح الحنين إلى القديم ، وبين صدق التعبير عن النفس وخوالجه ، وتصوير الأحداث التي كانت - في العالم الإسلامي - تصويراً قوياً . وبذلك استطاع أن يعد شعره هذا إلى حسم القلوب ، وظفر من المشاعر الإسلامية العربية بهمة الرضا ونسوة الإعجاب ، لقد رد إليها بهذا الشعر صورة من الماضي الذي عثرنا نحوه .

بعد شعر البارودي بالشعر العربي هذه النهضة يعرف على أناس ألواناً من العبارة الشعرية فتنبهم وردتهم بحرائرهم وصورهم انعميه الحاصه ان تلك العصور المحسدة التي كانت لا تزال شعر رهروهم . وبعد ظهر بذلك الفن الجديد القديم . وفتح ذلك الباب الذي كان الأدباء والمثقفون غامه يرون أنه مصمت لا سبيل إليه ، أحد الشعر في ذلك المنزع ، وأخذ الشعراء يتجهون تلك الوجهة ، وسحاولون أن يحدوا مأخذ أمامهم ويسلكوا مسجبه ، وقد وحدوا في التراث الشعري القديم الذي أصبح قريب المأخذ سهل المورده على النحو الذي عرضنا صوره منه ، ما مكن لهم من المضي في ذلك المذهب العتي الجديد . وقد سددهم في سبيلهم هذه ما كان يفسر أجو من الرغبة الجارفة العارمة في إثارة المفاسر القديمة وتمثل الماضي المعيد .

ولم تقتصر هذه المدرسة على مصر ولم يعب عدد حدودها ، بل سرعان ما رأينا هذا المذهب ماثلاً في الشام وفي العراق ، في مثل شعر الأمير شمسكبر أرسلان ، والشيخ عبد المحسن الكاظمي . وفي ديوان الكاظمي قصيدة بعث بها من العراق إلى البارودي

في مصر ، قلل على مبالغ كان لشعر البارودي من قدره على اشتمل في الاقطار العربية ، كان لهب - ولا ريب - اثرها في حق هذه المدرسة فيوسما وتوجيهها . وتبين هذا في مثل قول الكظمي في هذه القصيدة :

وأما في مصر فربما كان من أظهر شعراء هذه
المدونة السيد محمد توفيق الكري ، صاحب
مجموعة فنون البلاغة ، وأراجيز العرب ، وصهاريج
الزواجر ، ثم الشيخ محمد عبد المطلب .

وعبد المطلب من أبعاد الشهواء الذين ساروا في
السبيل التي أخطأها البارودي أيضا فيها ، وأصراراً
عليها ، بل لعله بلغ من الإشاعة ما لم يعلمه أمامه .
وقد مضى فيها أي بهايه الشوق لم يصرفه عنهما
شيء ، ولم يعد له عن سببها ، أو ينحرف عنه عن
مبادئها ، ما كان يضطرب به جو الحياة الأدبية .

وأذا كما نعتبر البانودي رائد هذا المذهب
وأمامه، فبعثنا لا نحيط به إذا نحن نعتبره من المذهب
عائته وحتماته، وقد مضى الرحلى في هذا المذهب
على خطة واحدة، لم يكن يتغير ولها عن آخرها

والدي بوجه العربية الخاصة ، فلهذا لم يكن له
في شعره - نراه في أوائله كما نراه في أواخره -
نراه بكل خصائصه في قصائده
عنى باننا مبارك سنة ١٨٩٢

و حاتم في ادوابها تنقلب
 كه براد هي شده استبيدر سي قاف في اواخر
 حه د - سنة ١٦٢٦ م تنفع روح الباده
 جري مع الشوق حي عزه الامه

ماد علی ایمل لا بروی جراحده
اذا تروی به اتصباکوی هاسرده
شویه المور اس

بعد حل عماد اطلب وما مذهبه القى فى الشعر ،
حريصا عليه ، لم يحد عن حدوده ، ولم يتسمع منه
وقد اهانته عليه طبيعة بدوية صادقة - وثقافته
عربية واعرة ، وعصى به فى سبيله ايمان عميق بال
أبواب لهذا المذهب اما هو فى الوعد نفسه واما
بلدين ووفاء للعروبة ، وقد كان من كثر المتحفظين
بهما ، المتحامين عهما ، وكذا كانت المذاهب القتية
التي جمعت فى الثمرون الثميرين ، والتمارات التي

ولكن هذه المدرسة ، على ما يتيح لها من أسباب القوة ، وما ظفرت به من تجاوب واسع المدى ، كما رأيت ، لم تشرد بالحياة الأدبية إلا سرده قصيره في حياة أمائها . ذلك أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر أخذ الصامل الثاني من العاملين المبدئين أشربا السوجا في أول هذا الفصل ، وهو عامل الاتجاه نحو العرب ، يقوى ويستند ويقرض نفسه في أمور على المجتمع العربي ، فتوثقت أوصالات بين الحياة الأوربية والحياة العربية في وحوهمها المختلفة ، وجعلت بتدريج الأوروسه تتشبعل في أعماق كثير من سمات الأدبية ، فكان لابد لهذا التطور الذي أساسه الحياة المصرية والحياة العربية عامة من أن يترك على الشعر أثره ، ويطعنه بطائفة .

ومن هذا ظهر مذهب جديد بعض لحدود ، ادكار
الحدود لحدود موقعا وسطا ، تحت
الحدود ، وسبب دراسة شعر
القول في دراسة انه نثات في احضان
الاولى ، وصنوت عنها ، وتأثرت
الحدود احدى درك من
بكر احسانا ويقل احسانا
مهما بلغ انحرافها ،
و

فها نحن إذن بارءة مدرسة أدبية جديدة ، معدة
إلى حد ما . ربية المدرسة الأولى التي سبقتها
للاتباعية ، وعلى هذا يستطيع أن نسعى هذه المدرسة
للاتباعية الجديدة ، فهي تنزل من الاتباعية منزلة
الكلاسيكية الجديدة من الكلاسيكية في الأدب
الأوروبي ، كما يمكن القول إنها تنزل منها منزلة بشار
راسي ، بواس وسلم بن الوليد وإلى تمام من الشعراء
الجاهليين والإسلاميين .

ولعلنا نستطيع أن تمثل ذلك شيئاً ما فيما
بحكمه شعبي - وهو من أوائل هذه المدرسة -
في أقطابه الشعر ، وما اتبع لشاعريته من
تطور . هي المقدمة التي كتبها لسوانه سنة ١٨٩٨ ،
وذلك إذ يقول :

« - برعت إرباب التمي وأنا لا أعين من حقيقته ما علمه
ليرمى ولا أجد أحسن طير دواوين الموتى لا مظهر لشعر
فيها أو ترائد ملايحيد سجدوا فيها خدوا تقدمه - وانضم
لا صغر لا يرفعون في انشراح إلا ما كان مدحا في مقام علال - ولا
يرون طير شاعر المديري صاحب الخزام الأصفر في أسفاد - وما

ونكتة لها - تكاد غامضة ومملوكة امرجه الناس -
واسمهم مرة .

والواقع أن الأمر كثيراً ما يختلط بين هذه
المدرسة والمدرسة التباعية الأولى - سيما وتداخلها
بها - وسيرتها في أحصائها ، والاستقرار بين كثير من
سمات هذه - بل وتلك - حتى أن الأمر ليرتبط في بعض
الشعراء كأحمد محرم - مثلاً - أد يحسه العصف
لحرارة شعره وقوة أسره ومتانة ذبائحته من أصحاب
المدرسة الأولى - وكان بعض العقاد المعاصرين له في
وإن هذا القرن يقرنون بينه وبين النابوي - مام
لكن المدرسة - ويقول صديقه أحمد الكاشف - كما
أورد هو عنه في مقدمة ديوانه - أن معظم أرباب
الصحف في أواخر القرن الماضي كانوا يحسون أنه
- وهو لا يزال شديداً به - في الأربعين من عمره ،
 وأنه من سلالة عربية ، وأنه من محرري الأهرار أو
دار العلوم .

ومد بدأ بعض شعراء هذه المدرسة حياته الشعرية
من مرمى المدرسة الأولى - أمخلص بها - ثم لم
يلتفت أن انصرف عنها ، وعادته به الجدة الجديدة
عن سبيلها - كالذي نرى في شاعر كعلي الخادم -
حين تقرا قصيدته التي قالها وهو شاب - مع -
مطلع حياته الأدبية - مطلع الإلهام -
محمد عبده ، وبداها بقوله :

يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا
يا ربنا يا ربنا يا ربنا يا ربنا

نرى في ذلك صورة معرقة أشد الإغراق في
تقليد الصور الشعرية القديمة ، فإذا مرنا ما تاجر
بعد ذلك من شعره وجدنا أنه لم يلتفت - وخاصة
بعد أن ذهب إلى إنجلترا وعاد منها - أن أعرض عن
هذا الأسلوب اعراضاً ، وأصبح من أصحاب التباعية
الجديدة .

وهذا الاحتلاط والتداخل بين المدرستين كان من
سببه أن يحمل الحدود بينهما مضمرة ماله -
سبب شد وسع بعض - - محمد عبده - وأصبحه
مستغربه

وكثيراً ما أحدثت هذه الميوعة شيئاً من
الاضطراب في المعسكر الواحد ، فترى ، مثلاً ،

شاعراً كأحمد محرم يحرص في فصل ضارب كتبه
عن اسماعيل صري في مجلة « يو لو » - أكتوبر
سنة ١٩٣٤ - وهو أمام مدرسته ، لقوله في وثاء
أمن باشا فكري :

رببه حل فيها الأسر من لاد أراض أو لطيف
ولا زالت اسحب منهلة وأنت لادسبب مصلح
من قصيدته الرائعة التي مطلعها :

وعينك يا دبير -

مقول :

« يدعو صري ربه الأمين بسبق السحب ، لمن يهبط أو
جدا في بوله ؟ وماذا يسم السحب بالقبول ؟ ما به من تقيد
جاهلي لا تكاد يرحم الأرب ؟ ولا أدري كنه سبب السحب الرخو
في الغمر احصاني من المدرسة النجدة بهذا الأدب ؟ فذكر من
سبب السحب لدمر »

فهو يشكر أن يدعو شمسربة الأمين يسبقها
السحب - لأن هذا تغلغل جاهلي - وكان الشاعر يحب
عبده أن يتحاشى كل تمثيل جاهلي ، وهذا وأحمد
محرم الذي تأخذ عن اسماعيل صري مثل هذا
عن الذي يقول في مطلع إحدى قصائده :

مخلف السحر ! لا عدت بمسما

والجدة بالجزع منك المعاص

وليس طلب السبب للمنازل العاقبة والأحلام
التي لا تقلد جاهلياً ، ولا مساع له في الشعر
الحدث الأمن هذه الناحية وحدها .

أما هذه الناحية : ناحية الصياغة والصور
الغنية ، وأسفلنا إلى الناحية الأخرى ، نوجه وضعه
الشعر ومبادئه وموضوعاته ، وجدنا في هذه
المدرسة تيارين واضحين متميزين - التيار الأول
يمثله تمثيلاً واضحاً اسماعيل صري ، ثم القاياتي ،
والراعي ، والثاني يمثله تمثيلاً قوياً في بعض نواحيه
محرم ، والكاشف ، وفي ناحية أخرى منه ولي الدين
كن - وفي ناحية ثالثة الرصافي .

أما التيار الأول فتغلب عليه الروح الغنية
لحاضره - والتأمل في داخل النفس واستناده
حواسه - والتعبر عن أعواصف والمشاعر الذاتية -
والدخ في توليد المعاني والصور الفنية ، وأما
التيار الآخر فيغلب عليه النظر في شؤون السياسة -
والرغبة في إيقاظ الحوافز الوطنية ، وإدارة المشاعر
القوميه - ومماحة العقاد الاجتماعي في صورته

« يدعو صري ربه الأمين بسبق السحب ، لمن يهبط أو
جدا في بوله ؟ وماذا يسم السحب بالقبول ؟ ما به من تقيد
جاهلي لا تكاد يرحم الأرب ؟ ولا أدري كنه سبب السحب الرخو
في الغمر احصاني من المدرسة النجدة بهذا الأدب ؟ فذكر من
سبب السحب لدمر »

ديوانه - حريص على المشاركة في المواسم الشعرية التقليدية ، في أعياد ميلاد خليفة والأمير وأعياد جلوسهما ، ونما شأنه ذلك من أنشائات ، وكان في شعره الذي يقوله في ذلك يجتذع إلى أسلوب القصيدة القديمة ، واصطفاغ خصائصها . حتى في البدء بالشبيب : ومعالجة ما يعرف بالاستطراد أو حسن النخلص ، كما نرى مثلاً لذلك في قصيدته له وجهها إلى الخديوى عباس ، وقد بداها بقوله :

ولا يتسع هذا الفصل لتحليل هذه الخدمات التي تعتبر - الى جانب خدمات ديوان اعمامه - وديوان المازنى ، وديوان خييل شجوب ، من اهم المصادر التي لا بد للدراسي هذه المدرسة من الرجوع اليها والامعان في قراءتها وتاملها ، لتبين الاواء والمبادئ الأولى التي قامت هذه المدرسة عليها ونشأت عنها .

لقد كان الناصبي يمدح النبوة وحبها ،
 اليوم ومنصور الصبيحة قمره غروفا
 يعمل بها النفوس ويحذوها ، فيريدون بونا ونارا ، عظم الشاعر
 في عظم أسائه بالحب ، وفي حديق النورية الذي هو سيبه
 أحسنه بلحاة »

فما نحن أولاء ، من هذه المقترحات المرافعة التي تثير
 أسائل (إذا مفهوم جديد للشعر يختلف اختلافا
 بعيد ابدي عن مفاهيمه السابقة ، وازاء أدراك جديد
 لوظيفة الشاعر يضعه في مكان من أحياء جديد ،
 لم يعد الشاعر عند هذه المدرسة الجديدة - كما
 نعرف عنها شكري - أداة من أدوات السياسة أو
 استخدام الاجتماعي ، كما كان الأمر عند الأساعه
 الجديدة ، وكما كان يسعى إليه في حواره وإعمال
 محرم والكاشف من شعراء تلك المدرسة ، وكان
 بظاهر هذه المدرسة ومدعها في سبلها المفكرين
 المصريون من أمثال محمد سعيد وواحد ركني - فاشعر
 وحده هو غلبة الشعر ، ولا شيء وراءه ، غلبه
 شكري

أما أحداث السياسة وأهداف الجميع وما إلى
 ذلك من عوارض الحبه فمست لا يليق ، كما شعر
 وتوافق لا تلائم وطبقته انجنى ، كما يعرف
 في موضع آخر من هذه المقدمة - في البيت
 المسحور

وبعض الخراء بدي ذكر
 الجوارب السبعه من قماش
 حمله جراد أو حريق ، أو
 الإلحاح ، أو محرق طير - لئلا
 أبوجهة قالوا : ما له ؟ من يحب دمه ؟ أم حبه غايه ،
 أم دجا خفيه ؟ ويحبون منزلة الشاعر على قدر عدد قصائده
 في تلك الحوادث - فإذا نظم أحدهم قصيدتين في الحوادث كان
 عندهم أعلى منزلة ممن نظم قصيدة واحدة - وليس أدل على
 فترتي الأدب ونساذ ذوق الجمهور من هذا المواء ، كأنه
 الشعر مجردة منطومة ، أو كأنها الشعر مصبغ لصنع
 الإوران - وإنما الشاعر هو الذي يحاول أن يسبق إلى أعماق
 النفس ، وأن يقرب على كل وتر من أوتارها ، والذي يسمو
 منه النفس من تلك الحوادث إلى سواد الشعر ، لينشقه
 نسيمه ، ويعيشها مشحولة ، ويريق عليها من ضيائه ما رنمها
 من منزلة اليهم ، إلى منزلة الآلهة .

هذه هي وظيفة الشاعر ، وهذا هو موضوع
 الشعر ، عند هذه المدرسة ، كما يعبر عنها طبعها ،
 وحسبنا في بيان ذلك هذه المقترحات من كلامه ،
 ورجو أن تكون هي وسائل كتاباته وكتابات دعاة
 هذا المذهب الجديد موضوع دراسة خاصة مستعمدة
 معسلة .

أما أسلوب الشاعر وديباجته وطرائق نظمها ، كما
 بعثته شعر شكري ، فقد دخله كثير مما أبعده
 - بعض الشيء - عن المألوف في الأساليب الشعرية

فعارى هذا الشعر يحسد من دساحه تلك الجرائل
 أو الصبيحة التي عرفها في شعر الشعراء السابقين ،
 إذ كان - كما وصفه العقاد -

« لا يحذر انحدار السيل في سنده وسحبها وانحياؤه ،
 ولكنه يسطر انبساط البحر في سنده وسكان »

والواقع أن شكري لم يتأق في سنده - ولا
 أن يرسله أرمالا - وكان يرى أن المائق والخيال
 انظر في الأساليب لا تكون إلا والشاعرة فصيحة
 مخصصة . كما يعنى على هذا في إحدى مقدمات
 ديوانه ، إذ يقول :

« أما أسد الأساليب مع نظم دليل على أن الشاعر
 ليس في عهده بقية ، ولا في

ولكن ما كان يرجع إلى طبيعة شكري ومراحه .
 وبعبارة أخرى ، ما كان قد غلب على الشعر
 وانصرف إليه الشعراء - من أسرف في التناقض
 ومبالغة في استنوف .

هذا من ناحية الأسلوب الشعري . وله على كل
 حال طائفة التي يستطيع القارئ أن يميزه .

فما نحن أولاء ، من هذه المقترحات المرافعة التي تثير
 أسائل (إذا مفهوم جديد للشعر يختلف اختلافا
 بعيد ابدي عن مفاهيمه السابقة ، وازاء أدراك جديد
 لوظيفة الشاعر يضعه في مكان من أحياء جديد ،
 لم يعد الشاعر عند هذه المدرسة الجديدة - كما
 نعرف عنها شكري - أداة من أدوات السياسة أو
 استخدام الاجتماعي ، كما كان الأمر عند الأساعه
 الجديدة ، وكما كان يسعى إليه في حواره وإعمال
 محرم والكاشف من شعراء تلك المدرسة ، وكان
 بظاهر هذه المدرسة ومدعها في سبلها المفكرين
 المصريون من أمثال محمد سعيد وواحد ركني - فاشعر
 وحده هو غلبة الشعر ، ولا شيء وراءه ، غلبه
 شكري

أما أحداث السياسة وأهداف الجميع وما إلى
 ذلك من عوارض الحبه فمست لا يليق ، كما شعر
 وتوافق لا تلائم وطبقته انجنى ، كما يعرف
 في موضع آخر من هذه المقدمة - في البيت
 المسحور

وبعض الخراء بدي ذكر
 الجوارب السبعه من قماش
 حمله جراد أو حريق ، أو
 الإلحاح ، أو محرق طير - لئلا
 أبوجهة قالوا : ما له ؟ من يحب دمه ؟ أم حبه غايه ،
 أم دجا خفيه ؟ ويحبون منزلة الشاعر على قدر عدد قصائده
 في تلك الحوادث - فإذا نظم أحدهم قصيدتين في الحوادث كان
 عندهم أعلى منزلة ممن نظم قصيدة واحدة - وليس أدل على
 فترتي الأدب ونساذ ذوق الجمهور من هذا المواء ، كأنه
 الشعر مجردة منطومة ، أو كأنها الشعر مصبغ لصنع
 الإوران - وإنما الشاعر هو الذي يحاول أن يسبق إلى أعماق
 النفس ، وأن يقرب على كل وتر من أوتارها ، والذي يسمو
 منه النفس من تلك الحوادث إلى سواد الشعر ، لينشقه
 نسيمه ، ويعيشها مشحولة ، ويريق عليها من ضيائه ما رنمها
 من منزلة اليهم ، إلى منزلة الآلهة .

هذه هي وظيفة الشاعر ، وهذا هو موضوع
 الشعر ، عند هذه المدرسة ، كما يعبر عنها طبعها ،
 وحسبنا في بيان ذلك هذه المقترحات من كلامه ،
 ورجو أن تكون هي وسائل كتاباته وكتابات دعاة
 هذا المذهب الجديد موضوع دراسة خاصة مستعمدة
 معسلة .

أما أسلوب الشاعر وديباجته وطرائق نظمها ، كما
 بعثته شعر شكري ، فقد دخله كثير مما أبعده
 - بعض الشيء - عن المألوف في الأساليب الشعرية

فما نحن أولاء ، من هذه المقترحات المرافعة التي تثير
 أسائل (إذا مفهوم جديد للشعر يختلف اختلافا
 بعيد ابدي عن مفاهيمه السابقة ، وازاء أدراك جديد
 لوظيفة الشاعر يضعه في مكان من أحياء جديد ،
 لم يعد الشاعر عند هذه المدرسة الجديدة - كما
 نعرف عنها شكري - أداة من أدوات السياسة أو
 استخدام الاجتماعي ، كما كان الأمر عند الأساعه
 الجديدة ، وكما كان يسعى إليه في حواره وإعمال
 محرم والكاشف من شعراء تلك المدرسة ، وكان
 بظاهر هذه المدرسة ومدعها في سبلها المفكرين
 المصريون من أمثال محمد سعيد وواحد ركني - فاشعر
 وحده هو غلبة الشعر ، ولا شيء وراءه ، غلبه
 شكري

هذه هي وظيفة الشاعر ، وهذا هو موضوع
 الشعر ، عند هذه المدرسة ، كما يعبر عنها طبعها ،
 وحسبنا في بيان ذلك هذه المقترحات من كلامه ،
 ورجو أن تكون هي وسائل كتاباته وكتابات دعاة
 هذا المذهب الجديد موضوع دراسة خاصة مستعمدة
 معسلة .

حتى اننا قد حسبنا خطوة كبيرة في ادخال المرأة معترك الانتخاب واشراكها في الحكم ، فضررنا بذلك مثلاً طيباً في ديبية رقيتنا . ونحن نأمل ان نسير في تبديل اوضاعنا على نهج السنن الحديثة ، لان القوانين والانظمة ما وجدت لتكبل الانسان ، بل لتعفظ له حقوقه وتعرض عليه واجباته ، ويشبه العقل القانون بالملابس فاداكنت ضيقة فليس من حقول قطع لحم الانسان لكي يدخل فيها بل لا نجد مندوحة من قص الثوب في سبيل راحة الانسان ورفاهيته لان القانون يجب ان يضمن قبل كل شيء راحة المواطن وهدوءه وعزه وسودده وان يكون ابن البلاد اكثر عنا واهل غمراً من الاجنبي .

هنا ما فجدد بكل فخر واعتزاز ما قطعناه من خطوات الى الامام ، ولكن لا يزال بيت بقية من رجعية قود رفض التقدم رفضاً باتاً ، فاثبت في روعنا لايئتنا من ان حرماننا من صناعات الغرب احديتها ما هي الارحة حادث بها الله على ارضنا ، ففسخرت اقرابين لنا ، لتستع نجيروثهم دون ان تكلف انفسنا عطاء الحصول عليها من تلقاء انفسنا ، هكذا يوم نفر من الكس علينا ، يقربون ذلك احتقائق رؤساً على عقب ، هؤلاء هم الذين ضل سبيلهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون انهم يحسنون صنعا

كم من الناس يريدون ايقاف التاريخ العربي عند نقطة واحدة ، ضاربين عرض احاطط بمجهودات العصور المتأخرة ، قاطعين كل امل لنا في المستقبل ، مخانين اننا قد لبنا دورنا ثم متنا ولن يكتب لنا البعث ثانية ، وقد غاب عن فكرهم ان في امتنا بذوراً لن تقوت . كل هذه الآفات يجورها علينا «الجود العسكري» وحصر العقول الحرة في نطاق صنيعة لا يتعداه ، فنبعد بذلك عن الفهم السليم لتراثنا وبعثنا صدورنا عن تأثيرات جديدة ، لا تضر بذاتيتنا فحسب ، بل في تقدمنا في مضار الحضارة ، ولا يمكننا ان نقضي على هذه الآفات الا بالتعاون حكومة وشعباً على استئصال شأفة هذا الداء العضال ، واننا ان لم نقض على الجود بكل ما اوتيت من قوة وعلى آخر اثر من آثاره لن يكون لنا نصيب في الخروج الى مدارج الرقي . هكذا نضع انفسنا في السلاسل والاعلال ، زاعمين ان العضد الجائر قد حكم علينا حكماً قاسياً ، وما القضاء الجائر في الحقيقة الا جهلنا .

وعاجل الرأي مصاع لرصته حتى اذا فاته امر عاتب القضا
«وما ظلمهم الله ولكن كانوا انفسهم يظلمون»
محمد يحيى المراسمي

نشأة كتب السيرة عند العرب

بشام حسين نصار

ماجستير في الآداب من جامعة فؤاد الاول

في تلك الكنائس والاديب . ولكن هذا لا يعني ان العرب لم يعرفوا اي نوع من التاريخ ، بل عرفوا ، وعرفوا عدة انواع منه ، فقد عرفوا الانساب وحفظوها ، وعرفوا قصص الايام والحروب ووعرها ، وعرفوا قصص الابطال وتفنوا بها ، عرفوا هذه الانواع ووراها السابق للاحق بعد ان حلوها وزادوا فيها ، حتى اصبحت

العرب في جاهليتهم قوماً لا يعرفون من العلوم والفنون الا انواعاً بسيطة بادئة ، ف نسمع عن شيء نرى تلك المدونات المحفوظة في اديار الخبيثة ويقول الطبري (٢ : ٣٧) ان الكلبي كان يرجع اليها في مؤلفاته . وهي في غالب الظن وثائق رجعية بقيت من آثار المدخرة وتخزينهم



على مر الزمن خرافات ولساطير وقصص شعبية ، تحوطها المبالة والتهويل ، تشبه ما ينتشر اليوم بيننا من قصص عنزة وأبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس .

ثم انبعث الاسلام ، وشمل بحركته ارجاء الجزيرة ، واتصل منها الى ما قرب وما بعد من اقطار ، وهبت ما كانت تلك من ثروات مدنية وعلمية وفنية .

وعندما هدت الحاسة الاولى ، ووجد التزاة فترة لا تشغلها الحروب ، انفتحت الى المأزقي الاول ، متطلعين الى معرفة اخباره وصفاته ، ومن ثمت نشأت السيرة اول ما نشأت احاديث في مجالس الخاصة ، كانت تدور حول غزوات النبي فيسأل بعض الولاة او الاعيان علماً اشهر بالحفظ والرواية : عن أبي سفيان وخبرجه في يوم بدر ، أو عن خالد بن الوليد : هل اغار يوم الفتح ، وبأمر من اغار ؟ وما شابه ذلك .

ثم تقدم الزمن ، فدون هؤلاء الرواة ، وكلمهم من التابعين ، ما ورووه عن تقدمهم من الصحابة ، وأول من دون هذه المأزقي ابان بن عمار بن عثمان ، وفروة بن الزبير بن العوام ، وهما من اشراف العرب المسلمين . ثم قاروا الكتاب في السيرة بعدهما ، من امثال وهب بن منبه ، وعبد الله بن بكير ، وعياض بن عمر ، والزهري وتلاميذه . واستمر الحال كذلك حتى بلغت السيرة المرحلة المنضج والكمال عند ابن اسحاق والواقدي وابن سعد .

ونحن حين نريد لبعث في نشأة هذا الفن عند العرب الاولين ، لانجد كتاباً مستقلاً في العربية يوفيه حقه من البحث والدرس ، والمافصول مختصرة لا تشفي غليلاً ، ولا تنفي حاجة ، كما في فجر الاسلام وضوءه للاستاذ الدكتور احمد امين بك ، وكتاب علم التاريخ للاستاذ هرفشو ، الذي اضاف اليه موجه الاستاذ الدكتور عبد الحميد المبادي فصلاً عن نشأة التاريخ عند العرب

ولكن اللغات الادوية عرفت بعض الكتب التي تناول هذا لقرع من فنون الدراسات العربية وترفيه حقه ، بل تفصل الكلام عن انواعه وضروبه . فهذا المستشرق الانجليزي الاستاذ مرجليوث Margoliouth يؤرخ « محاضرات عن لتاريخ العربي Lectures on Arabic History » وهذا المستشرق الالماني الاستاذ بروكلمان Brockelmann يضمن كتابه العظيم « تاريخ الادب العربي Geschichte der Arabischen Litteratur » فصولاً متممة منفصلة عن اطوار التاريخ العربي وانواعه ، ويشبهها الى حد ما المستشرق الفرنسي الاستاذ Huart في كتاب « الادب العربي Littérature Arabe »

وهذا المؤلف الذي اتينا بكل هذه المقدمة من اجله يؤلف بحثاً قصباً في نشأة السيرة عند العرب . وهذا المؤلف هو المستشرق الالماني يوسف هوروفتش Horowitz . فقد نشر عدة مقالات في مجلة « الثقافة الاسلامية Islamic Culture » التي تصدر في حيدر أباد باللغة الانجليزية عن هذا النوع من التاريخ العربي تحت اسم « المأزقي الاول ومؤلفوه Early Biographies of the Prophet and their Authors »

وقد عني هذا المستشرق العلامة بالمؤلفين في السيرة قبل محمد ابن اسحاق ، وتنوع اخبارهم في مختلف كتب التاريخ والحديث والطبقات ، وما بقي لهم من مدونات مستقلة ، او مبنوثة في تضاعيف الكتب المتأخرة . ثم خرج عن كل هذه المعلومات بتراجم وافية هؤلاء المؤلفين ، اقامها على منهج عني دقيق ، وتناول الآثار الباقية من مدونات اصحاب السير وصفاً وتحليلاً ونقداً ، واستخلص من كل ذلك الخصائص التي تميز بعض المؤلفين من بعض ، والخصائص التي تميز كتابة السيرة عامة في الامصار المختلفة ، وخاصة المدينة واليمن والعراق . وبلغ المؤلف اعلى مجده في ترجمتي ابن اسحاق والواقدي ، فكتب عنها الصفحات الطوال ، ووعدها ما يستحقان من عناية

هذا الجهد الجبار الذي يبسه المؤلف في مقالاته ، جعل بحثه رائعاً متألذاً لا يستغني عنه باحث في الدراسات العربية القديمة . فهو يمد بالاساس الذي يمكن ان يقف عليه في دراساته في ميادين الفقه والحديث والتفسير والنحو واللغة والفروع الاخرى من التاريخ ، وغيرها من الفنون والعلوم التي كان يعتد فيها العرب على نظام الانسانية . فيتيسر للباحث ان يصل الى نتائج هامة لم يكن ليصل اليها بتغير هذا المنهج الذي وجه اليه مؤلف المأزقي .

هذه النحلة الرائعة استولت على لي حين وقع عليها نظري ، فاكنت اعثر عليها ، وأشرع في قراءتها ، حتى شغلني عما حولي الى ان اقيت على مظهرها . وكان تأثيرها في من القوة بحيث تثبتت لواتبع لاغراني قراء العربية الاطلاع عليها . وحينئذ ثارت في نفسي قوة دافعة الى ان اكون ذلك المترجم السيد ، الذي يحظى بشرف وضع اسمه الى جانب اسم ذلك العلامة الكبير . فاستجعت العزم ، وبذلت الجهد ، حتى رقت الله الى الانتهاء منها . وقام بنشرها شركة مصطفى الحلبي وابنتاه واتي ارجو من الله ان يتيسر لنا في شرقنا الغرر الكثير من هذه الدراسات القليلة التي توجهنا وتسير بنا الى طريق الجهد والافتخار الذي سلكه من قبلنا اسلافنا العظام .

المأزقي

مبين نهار

نظام الانتهاك في شعر ابن الحجاج

أ. بوحوش مرجانة

«تأثرون هم القراء الذين يعرفون ابن الحجاج، وأندر منهم من سمع بأبي المظهر الأزدي»⁽¹⁾. فالكتب المدرسية بل حتى المؤلفات الجامعية لا تكاد تذكر مثل هؤلاء الرواد.

فابن الحجاج الذي يعد من سحرة الشعر لا نجده بدرس في معظم إن لم نقل في كل الجامعات العربية. ولا يعرف إلا من قبل ثلة من الباحثين المهتمين بالشعر العربي القديم.

إن الوعي الفني عند أسلافنا أعق واشمل مما هو عليه عند المحدثين. فـ"الثعالب" الذي يصفه صاحب الذخيرة بقوله: «إنه كان في وقته راعي ثلعات العلم وجامع أشات النثر والنظم»⁽²⁾ راس المؤلفين في زمانه وإمام المنصفين بحكم لقائه⁽³⁾. هذا الأديب المحقق العالم بكتاب الله صاحب تفسير (الجوار الحسان في تفسير القرآن) لم يمنعه غفته ولا ورعه عن جمع أبيات ونوادر وملح الشاعر (أحمد بن الحجاج) في مدونته المشهورة (بيتة الدهر). «وقد أخرجت من ملح الخالية من الفحش المفرد، الحالية بأحسن المقروط، ونوادره التي تسر النفس، وتعيد الألس»⁽⁴⁾. هذه الأشعار التي أقردها له الثعالب ثمانين صفحة من كتابه بيتة الدهر. لو اطلع عليها القراء اليوم لاتهموه بالمجون والخلاعة. وهو منهما براء.

نجد ما يمثل هذا الوعي عند "بديع الزمان الهمذاني" في مقاماته المشهورة. حيث الطريق قصير بين الحان والمسجد:

ساعة الزم محرابا

وأخرى بيت حان

وكذا يفعل من يعقل

في هذا الزمان⁽⁵⁾

باب المقالات

«إنه في الشعر درجة امرئ القيس وإنه لم يكن بينهما مثلها، لأن كل واحد منهما مخترع طريقة...»⁽⁶⁾ الثعالب

فاتحة القول:

أما أن الأوان للكتابة مجددا على تراثنا العربي القديم بمختلف حقوله المعرفية والفنية لكشف اللثام عن أجاسه الأدبية المهجورة، وأعلامه المخمورين؟. لأنك لو رحت اليوم تسأل الكثير من المتقنين عن «السرد العربي الكلاسيكي» فإنه سيذكر بعضهم طفولته والمدرسة الابتدائية، ويقول لك (كلبلة ودمنة). ثم يلوي شفتيه، ويحرك يديه بيأس ويضيف (رسالة الغفران) و (الزواج) و (المقامات). وبعد ذلك يسكت وإن تستطيع أن تتفرع منه عنوانا آخر. قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين، ثم لا يكتفي بهذا بل يشعر بأنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها صالحة، ولا يمنعه من إعلانه احتقاره لها. إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد⁽⁷⁾. في حين نجد السرد يتوزع في مصادر متنوعة المضامين والمقاصد. فكما يوجد في أصول الألب التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته⁽⁸⁾ (البيان والتبيين) للجاحظ و(أدب الكاتب) لابن قتيبة و(الكامل) للمبرد و(النوادر) للقاللي. يوجد كذلك في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، و(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتوحي، و(الديارات) للشلبشتي و(زهر الاداب) للحصري...

هذه المعرفة الغائبة اليوم أو المغيبة بحجة أنها لا تقدم الصورة المرغوب فيها عن تراثنا. نجدنا كذلك مع الكثير من الأعلام والأدباء. فـ

في سير هؤلاء المبخوسين حظوظاً يوم القسمة. فإن النفس قد تمل من الدوب في الجد...»^(ix).
 ناصيلاً لهذا الوعي نحاول من خلال أوراق هذا البحث الكشف عن شعر "ابن الحجاج" وعن طريقته الفنية التي تعادل طريقة امرئ القيس. فمن هو ابن الحجاج؟ وما هي مكانته الفنية؟
 ابن الحجاج ومكانته الفنية:

يكاد يجمع كتاب التراجم والسير^(x) على هذا المسرد المقتضب عن حياة ابن الحجاج: فهو أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن محمد بن جعفر بن محمد بن الحجاج النيلي البغدادي، شاعر فحل، من كتاب العصر البويهي، ذو المجون والمخف في شعره. كان فرد زمانه في أنه فإنه لم يسبق إلى تلك الطريقة مع عذوبة ألفاظه، وسلامة شعره من التكلف، مدح الملوك والأمراء والوزراء، والرؤساء، وديوانه كبير. أكثر ما يوجد في عشر مجلدات. والغالب عليه الهزل، وله في الجد أيضاً أشياء حسنة. توفي يوم الثلاثاء السابع والعشرين من جمادى الآخرة سنة إحدى وتسعين وثلاثمائة. وحمل إلى بغداد رحمه الله تعالى، ودفن عند مشهد موسى بن جعفر عليه السلام، وأوصى أن يدفن عند رجله. وأن يكتب على قبره «وكلهم بأسط نراعيه بالوصيد»^(xi).

وكان من كبار الشعراء الشيعة رآه بعد موته بعض أصحابه في المنام. فسأله عن حاله، فأشده من (مجزوء الرجز)^(xii):

أفسد سوء مذهبي

في الشعر حسن مذهبي

لم يرض مولاي علي

سبي لأصحاب النبي

مكانته الفنية تتجلى في المرتبة التي وضعه فيها الثعالبي: «إنه في الشعر في درجة امرئ القيس. وإنه لم يكن بينهما مثلها. لأن كل واحد منهما مخترع طريقة»^(xiii) فامرؤ القيس الذي جعله ابن سلام الجمحي على رأس الطبقة

هذا الوعي في تعايش مسارين منفصلين. لما وصل إلى المحدثين أصابه التحريف والتشويه. فالشيخ محمد عبده عند شرحه لمقامات الهذاني حذف (المقامة الشامية) وفقرات من (المقامة الرصافية) و(المقامة الدينارية) مبرراً ذلك بقوله: «إن في هذا المؤلف من مؤلفات البديع رحمه الله افتتاناً في أنواع الكلام كثيرة ربما أن منها ما يستحي الأديب من قراءته، ويخجل مثلي من شرع عباراته، ولا يحمل بالسذج أن يستشعروا معناه. لو تنساق أذهانهم إلى مغزاه، وأعوذ بالله أن لومي صاحب المقامات بلانمة تنقص من قدره، أو أعيبه بما يحط من أمره. ولكن لكل زمان مقال، ولكل خيال مجال. وهذا عثرنا في ترك المقامة الشامية. وإغفال بعض جمل المقامة الرصافية...»^(vii).

إن الحكم الذي استند إليه محمد عبده في حذفه بل في تشويهه لهذا التراث الأدبي المتميز ذو دلالة أخلاقية دينية. في حين ينبغي الفصل في عالم الإبداع بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. «فلو كانت لديانة عارا على الشعر. وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدولوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وأبي الزبيري وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب عن أصحابه بكما خرسا مفحمين. ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»^(viii).

مثل هذا الوعي نجده - كذلك - عند أحد أعلام السلف وهو "ابن الجوزي" الذي لم يمنعه دينه وورعه من تأليف كتاب كامل عن المغفلين سماه (أخبار الحمقى والمغفلين). قال عن دواعي تأليفه: «أن يروح الإنسان قلبه بالنظر

إلى المضحك لحكايته. كما يحتاج إلى الناسك لعزلته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجد والمقل^(xviii).

هذه المكانة جعلت المتلقين لفنه يتلهفون على شعره. فكثيرا ما بيع ديوان شعره بخمسين ديناراً إلى شعين.

وقد لخص الثعالبي في فاتحة الباب السابع من المجلد الثالث مكانة ابن الحجاج تلخيصاً فريداً: «إنه فرد زمانه في فنه الذي شهر به، وأنه لم يسبق إلى طريقته، ولم يلحق شأوه في نمطه، ولم ير كافتدائه على ما يرد من المعاني التي تقع في طرزه، مع سلاسة الألفاظ وعذوبتها، وانتظامها في سلك الملاحاة والبلاغة، وإن كانت مفصحة عن السخافة، مشوبة بلغات الخلدنيين والمكدين وأهل الشطارة»^(xix).

مذهب الفني:

مذهب الفني وطريقته في صناعة الشعر نحاول ملامستها من خلال الوقوف مع قدرتين فئيتين:

أولاهما: تشويش الأغراض الشعرية:

كتب ابن الحجاج في الأغراض الشعرية المختلفة شأنه في تلك شأن معاصريه. إلا أنه نهج - في بعضها - نهجا مغايراً خاصة في المدح والثناء والحماسة.

- إن المدح عند ابن الحجاج اتخذ شريعة مغايرة للمألوف الشعري. فهو لا يتغنى بشجاعة وبسالة الممدوح، ولا بكرمه وجوده. إنما يتغنى بصفات أخرى - مخالفاً ما عده قدامة بن جعفر من صفات التغني بالممدوح وهي «العقل والشجاعة والعدل والعفة، إذا كان القاصد لمدح الرجال بهذه الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً»^(xx). فقد خالف ابن الحجاج هذا المسلك ومع ذلك جاء مدحه متميزاً بديعاً.

فقد مدح عز الدولة (بخيار) قائلاً^(xxi):

الأولى من شعراء الجاهلية. لم يجعله في تلك المكانة لأنه قال ما لم يقله غيره من سبقيه. إنما لطريقته الفنية المبتدعة: «فاحتج لأمري القيس من يقدمه وليس أنه قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسناها العرب واتبعته فيه الشعراء منه: استيقاف صحبه والبقاء على الديار ورقة النسب وقرب المأخذ وشبه النساء بالطباء والبيض، والحيل بالعقبان والعصي. وقيد الأوباد وأجاد في التشبيه وفصل بين النسب وبين المعنى. وكان أحسن طبقته تشبيهاً»^(xv).

كذلك الشأن عند ابن الحجاج فهو مبتدع طريقة السخف في الشعر. فقد قال عن نفسه:

رجل يدعي النبوة في السخف

ومن ذا يشك في الأنبياء

جاء بالمعجزات يدعو إليها

فأجيبوا يا معشر السخفاء^(xv)

يوضح هذه الطريقة الفنية الثعالبي ويشيد بها: «هو وإن كان في أكثر شعره لا يستتر عن العقل بسخف، ولا يبنى جل قوله إلا على سخف فإنه من سحرة الشعر وعجائب العصر»^(xvi). لو كما قال الذهبي: «شاعر العصر وسفيه الألب وأمير الفحش! كان أمة وحده في نظم اللبائح وخفة الروح»، وقال أبو حيان: «بعيد عن الجد، قريب في الهزل، ليس للعقل من شعره منال، على أنه قويم اللفظ سهل الكلام».

سخف الشاعر وخفة روحه لم تمنع الملوك والأمراء من الاستماع إليه وتقريبه منهم. «فلقد مدح الملوك والأمراء، والوزراء. فلم يخل قصيده منهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام. موفور العظم من الإكرام والإنعام»^(xvii).

لأن مجالس الملوك والأمراء كما يوجد فيها الجد يوجد الهزل: ف «الملك يحتاج إلى التوضيح للهو، كما يحتاج إلى الشجاع لبسه، ويحتاج

ولم تقس يوسف إليك كما
نجم السهي لا يقاس بالقمر
كما جعل يوسف الجديد (بختيار) بلاحق
(زليخا) ويطاردها في المنزل ذي الغرف
المتعددة.

لأنني عالم بأنك لو
شممت ربا نسيما العطر
سبقتها وانزبت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكئين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر

بعد هذا في أي غرض يمكن تصنيف هذه
القصيدة؟ «أما زال بالإمكان الحديث عن
المدح؟ تصوير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج
غير مثبتة. وتعرض الأغراض التقليدية
لمحاكاة ساحرة (ب رويدا) ولذا فهي عرضة
للقبول والنشويش في الوقت ذاته»^(xiii).

موقف آخر: سقوط امرأة من السطح
وتموت. هذا المشهد الدرامي يبعث الشفقة
والعطف والأسف والحصرة. كما يقتضي في
العرف الشعري حضور مرثية مؤثرة. لكن
نشويش الأغراض عند ابن الحجاج ونبوتة في
السخرى دفعته إلى تخيل وضع ماحن ثم يبدأ في
تصويره فتتغير النغمة ونحصل على محاكاة
ساخرة للمرثية.

فقد قال في رجل سقطت امرأته من السطح
فماتت^(xiv):

عفا الله عنها إنها يوم ودعت
أجل فقيد في التراب مغيب
ولو أنها اعتلت لكان مصابها
أخف على قلب الحزين المعذب
ولكن رأت في الأرض أفعى مجدلا
على قدر غرمول الحمار المعذب
فظننته أيرا والظنون كوانب
إذا أخبرت عن عام ما في المنيب
وأهوت إليه من يفاع ونونه

فبيت وجه الأمير من قمر.

يجلو القذى نوره عن البصر

فبيت من وجهه يشككني

في أنه من سلالة البشر

إن زليخا لو أبصرتك لما

ملت الحشر لذة النظر

ولم تقس يوسف إليك كما

نجم السهي لا يقاس بالقمر

وكان يا سيدي فباك إذا

هربت منها يقد من دبر

بل وحياتي لو كنت يوسفها

لم تك من نعمة العزيز بري

لأنني عالم بأنك لو

شممت ربا نسيما العطر

سبقتها وانزبت تتبعها

ما بين تلك البيوت والحجر

ولم تزل بالكئين تقصرها

من قبل وقت العشا إلى السحر

وقد علمنا بأن سيدنا

الأمير ممن يقول بالبظر

ولم تكن تلك تشككي أبدا

ما كان من يوسف من الحذر

طبعك كالماء في سهولته

لكن أبو الزبرقان من حجر

إن الملوك الشباب ما خلقوا

إلا صلاب القياش والكرم

إن ابن الحجاج في هذه القصيدة لا نجده

يتغنى بشجاعة أو كرم (بختيار) إنما طريقته

في الفن جعلته يسلط الضوء على الجمال

الذكوري للممدوح في (وجه الأمير من قمر).

كما أن القصيدة تحيل إلى التراث الديني بيد أنه

لا يلجأ إلى هذا الأخير «إلا لمناقضة معناه أو

تحريفه»^(xv) قصة يوسف (عليه السلام) حاضرة في

نسيج القصيدة غير أن الشاعر ينسج إلى جانبها

قصة (يوسف آخر) (بختيار): الذي جعله أعلى

جمالا من يوسف ذاته:

ثمانون باعا في علو مصوب
فصارت حديثا شاع بين مصدق
تحققه علما وبين مكتب
سعى الطمع المردي إليها بحتفها
ومن يمثل أمر المطامع يعطب
فأعظم يا هذا لك الله ربها
وربك أجر النكل في شاة أشعب
الخداع الفني حاضر في هذه القصيدة
فالمثلي للبيتين الأولين يتصور أنه أمام مشهد
محزن يبحث على الأسى والعطف. لكنه
مرعان ما يصدم بمشهد ماجن يبحث على
النقزز والسخرية. كما أن القصيدة تسفر عن
تراث أدبي مكن الشاعر من سعة التخيل
والقدرة على التصوير. فقد جعل طمع هذه
المرأة كشاة أشعب. فقد قيل لأشعب: هل رأيت
أطعم منك؟ قال: نعم، شاة كانت لي على سطح
فنظرت إلى قوس قرح فظننته حبل فت (نوع
من النباتات)، فأهوت إليه واثبة، فسقطت من
السطح فاندقت عنقها.
فأعظم يا هذا لك الله ربها

وربك أجر النكل في شاة أشعب
~ أما مواقف الحرب وما تقتضيه من
حماسة وشجاعة. نجد مثل هذه المواقف تدفع
ابن الحجاج إلى التغني بفضائل الجبن والخور.
فقد أراده الوزير على الخروج معه لقتال أهل
لبطيحة. فقال (xxv):

يا سائلي عن بكاي حين رأى
دموع عيني تسابق المطرا
ساعة قيل الوزير منحدر
أسرع ثمعي وفاض منحدر
وقلت يا نفس تصبرين وهل
يعيش بعد الفراق من صبرا
شاورته والهوى يفتته
والرأي رأي الصواب قد حضرا
أهوى الحذاري والحزم يكرمه
وتارك الحزم يركب الغررا

لأنني عاقل ويعجبني
لزوم بيتي وأكره السفر
الخيض نصف النهار يعجبني
والماء بالثلج باردا خصرا
والشرب في روشتي أقول به
كما أرى الماء منه والقمر
ولا أفود الحيل العتاق بلى
أسوق بين الأزقة البقرا
هيهات لن أحضر القتال وأن
تري بعينيك فيه لي أثرا
بل الذي لا يزال يعجبني السدب
بالليل خائفا حضرا

إن ابن الحجاج لا يخفي خوفه من ركوب
الخطر. وأنه لا يقوى على ركوب الخيل
العتاق. بل يصرح بجبنه وخوفه... وهو النهج
غير المألوف في الشعر العربي قديمه وحديثه
في المعارك والحروب.

أخراهما: تشويش المعجم الشعري:

كما تميز / الإبداع الشعري - عند ابن
الحجاج - بالمحاكاة الساخرة للموروث الشعري
القديم، وتشويش الأغراض الشعرية. تميز -
أيضا - بتشويش المعجم الشعري.

إن في قصائد ابن الحجاج تجاور بين
لمعجين متعارضين. وهو ما لاحظته الثعالبي -
قديما - عندما قال: «إن ابن الحجاج يشوب
الألفاظ الشريفة المنتظمة في ملك البلاغة
بلغات الخلدنيين والمكديين وأهل الشطارة» (xxvi)
هذا التجاوز المتناقض نراه حتى في القصائد
التي وجهها للملوك والأمراء والوزراء
والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من صفات
هزلة، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة
غالبية مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام
والإتعام» (xxvii).

من ذلك قوله (xxviii):

بأنه يا أحمد بن عمرو
تعرف الناس مثل شعري

بل حتى القصائد التي اعتبرها الشعالي خالية
من السخف نجد بها هذا التجاوز بين الألفاظ
الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة من جهة
ولغة السخف وذكر المقائر من جهة أخرى.
حتى مثل يوما «ابن سكرة عن قيمة ديوان
شعره، فقال: «قيمته بربخ» أي لكثرة ما يشتمل
عليه مما يقع فيه»^(xxii). فقد قال:

وهذي القصيدة مثل العروس

موشحة بالمعاني الملاح

بلا نغمة من فسا عارص

ولا وزن خرنلة من السلاح

فلو أنها جعلت خطبة

لكانت تحل عقود النكاح.

بعثت بها عنبرا في الشتاء

وفي الصيف كافور خرط رياحي

فما مسحت خفشانج الخصي

ولا حنكت بلعوق الفقاح

وشعري لا يد من سخفه

ولابد للبدار من مستراح

هذه الأبيات من قصيدة بعث بها إلى أحد

الوزراء اجتهد في جعلها موشحة بالمعاني للملاح

كانها عروس في ليلة الزفاف. لكن سخف الشاعر

جعله يبنى إلى جوار هذا المعجم للشريف معجم

آخر معارض للأول:

فما مسحت خفشانج الخصي

ولا حنكت بلعوق الفقاح

وهذه قصيدة تتجلى فيها طريقة ابن الحاجب؛

والتي يجاور فيها بين معجمين متعارضين تجاورا

بديعا. لا يشعر المقلد بانقسام أو تقطع في تسيج

القصيدة.

فأقسم لا ببسين وطسه

ولا بالذاريات ولا الحديد^(xxiii)

ولكن بالوجوه البيضاء مثل الأهله

تحت أعصان القندود

وشرب الري من خمرة التنايا

شعر يفيض الكفيف منه

من جانبي خاطري ونحري

تسميه منتن المعاني

كانه فائس بحجر

لو جد شعري رأيت فيه

كواكب الليل كيف شمري

وإنما مزلله مجنون

يمشي به في المعاش أمري

يتخيل المرء أن من يكون على هذه الجيلة

مقهورا مبعدا عن مجالس الحكام والوزراء. إلا

أن سفيه الأندب وأمير الفحش هذا يتحكم في

السادة تحكم الصبي على أهله: «كان طول

عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء

العصر، تحكم الصبي على أهله، ويعيش في

أكناهم عيشة راضية، ويستثمر نعمة صافية

ضافية»^(xxix).

فقد كتب إليه بعض الرؤساء^(xxx) مؤمنا

بأنجاهه:

يا أبا عبد الإله

بك أصبحت أباهي

غير أن السخف في شعرك

قد جاز لتناهي

ولقد أعطيت من ذاك

ملاحات الملاح

أقدم الآن على القول

ولا نضع لذهي

فأجابه^(xxxi):

سيدي شكر عندي

مثل شكري لإلهي

سيدي سخفي الذي قد

صار يأتي بالدواهي

أنت تكري أنه يدفع

عن مالي وجاهي

ليت من عادتك عندي

وهو ماهي للفن لاهي

فترى لحيته في استي إلى الصدغ كماهي

الهوامش:

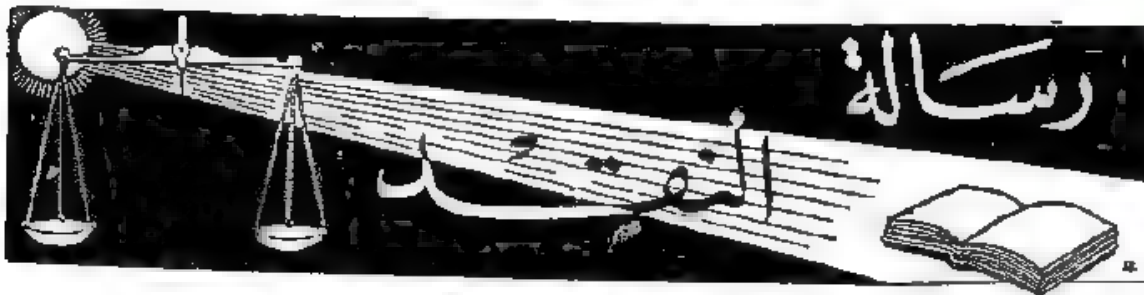
- (i) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توينكل للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 05.
- (ii) ابن خلدون، المقدمة، ج 2 الدار التونسية للنشر، 1989، ص 731.
- (iii) عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والانساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرفاوي، دار توينكل للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص 41.
- (iv) الثعالبي، يتيمة الدهر، مطبعة الصاري، الطبعة الأولى، 1934، الجزء الأول، ص (ص).
- (v) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص 26.
- (vi) الهذلي، المتكلم، شرح محمد عبيد، موقع النشر، 1988، ص 367.
- (vii) المصدر نفسه، ص 3.
- (viii) القصص الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 64.
- (ix) ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 16.
- (x) انظر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص 426-427 ومعجم الأديباء ليلقوت الحموي 206/9، شذرات الذهب لابن المنجد 136/3.
- (xi) قرآن كريم، سورة الكهف، الآية 18.
- (xii) ابن خلدون، وفيات الأعيان، ص 427.
- (xiii) المصدر نفسه، ص 426.
- (xiv) محمد بن سلام الجعفي، طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 17.
- (xv) الثعالبي، يتيمة الدهر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 1، 1983، المجلد (03)، ص 37.
- (xvi) المصدر نفسه، ص 25.
- (xvii) المصدر نفسه، ص 36.
- (xviii) الجليلي، التاج في أخبار الملوك، نشر دار الفكر، بيروت، 1955، ص 63.
- (xix) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 35.
- (xx) مقدمة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3، مكتبة الخاتمي بالقاهرة، سنة 1978، ص 66.
- (xxi) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 53، 54.
- (xxii) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 26.
- (xxiii) المرجع نفسه، ص 27.
- (xxiv) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 54.
- (xxv) المصدر نفسه، ص 54، 51.
- (xxvi) المصدر نفسه، ص 35.
- (xxvii) المصدر نفسه، ص 36.
- (xxviii) المصدر نفسه، ص 37.
- (xxix) المصدر نفسه، ص 36.
- (xxx) المصدر نفسه، ص 38.
- (xxxi) المصدر نفسه، ص 38، 39.
- (xxxii) المصدر نفسه، ص 40.
- (xxxiii) المصدر نفسه، ص 115.
- (xxxiv) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 30.
- (xxxv) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص 40.

ورشم المسك من ورد الخدود
وتطفيتي حرار الوجه يوم الفراق
بمصر رمان النهود
وبالخرم التي كانت لعاد
ولكن بعد محتهم بهود
مدام في قديم الدهر كانت
تمد لكل جبار عنيد
مدام ليس لي فيها إسمام
أصلي خلفه غير الوليد

إن هذا التجاوز لمعجمين يحملان قيما متضادة [يسين- طه- الذاريات- الحديد] و[الخرم- الوجوه البيضاء- أغصان القنود- رمان النهود] لا يكسر اتساق القصيدة بل يبرزها في تألف واتسجام.

بقي أن نشير إلى أن سخف ابن الحجاج لا ينبغي أن يفهم على أنه تهجم على القرآن الكريم أو الموروث الديني ككل. «فهر يكشف ويصيح علنا، انزياح ملوكة عن المعيار المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم، فلهم الكفاءة اللازمة لإعادة القاعدة التي انتهكت في لحظة ابتسامة»^(xxiv). لأن جمهوره على درجة عالية من الوعي. فهو جمهور يقدر تشويش التقليد الشعري حق قدره. إذ لولا هذا الجمهور ما بيع ديوانه بخمسين إلى سبعين ديناراً كما قال الثعالبي^(xxv).

وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن ما أشرنا إليه من تشويش للأغراض الشعرية ومحاكاة ساخرة للموروث الشعري وتجاوز بين لمعجمين متعارضين في شعر ابن الحجاج، تعد بحق معالم فنية لطريقة بديعة في الشعر العربي القديم. جعلت من الشاعر مخترع طريقة لا تقل مكانة عن طريقة لمرئ القيس. هذه الطريقة الفنية أحسبها ما تزال هي وغيرها بحاجة إلى دراسة أعمق ولوسع حتى نتمكن من كشف نفائس موروثنا الشعري.



نظرات في كتاب :

« بعث الشعر الجاهلي »

تأليف الدكتور مهدي البصير

للأديب خليل أحمد جلولو

- ٣ -

والأكاذيب ، ثم يحرص لها بإسحت والتحليل ، والاستفراء ، والاستنتاج ، والتعقُّق والمحاكمة ، ينسج منه المؤلف بحثاً يستطيع منه أن يقول : قد دشت صراً اللبس حقاً ؟ ولكن الدكتور أعرف في تجنب الآراء المتضاربة والاختلافات المتناقضة ، وما جرب أن يشطح وينطح ، وابتعد عن كل أناة وثبت فيما يقض وأجرم ، فهو يحدد جحدواً مطلقاً ، وينكر بشير حق شأنه في التصديق ، ويروي ما يندم حرامه ، ويفعل عما يحضنها ، وهذه خصال يقرأ منها البحث العلمي .

إذ ردت أن أنتهي من نقد طريقته السقيمة في البحث أصبح لي أب أحدثت بأقارب عن برهانه على حقيقة نسبة « قفانك » . وما هو برهانه ؟ لا يتجاوز ما يذكره في ص ١٠ « أن القصيدة روت في القرن الثاني ، وأن كبار الرواة وقائهم كلفضل الضبي وأبي عمرو بن الملاء والأصمعي أحياء لم يلمنوا فيها » . . . يظهر من هذا أن الدكتور مطمئن إلى ما يرويه هؤلاء كل الاطمئنان ، ولم ير حاجة في الإطالة ، فقد جاء بالبرهان الناصع والمليح القاطع هل يستطيع الدكتور أن يقول إن كل ما رواه هؤلاء صحيح سالم من التجريح ؟

لا شك أن هؤلاء ممن لم تقصد مرويتهم ولم يردوا بفسن ولا مجون ولا شموية ، والسجب أنهم قد كذبوا أيضاً واتحوا . فأبو عمرو بن الملاء يتعرف بأنه وضع على الأصمعي بيتاً هو : وأنكرني وما كان الذي تكررت من الحوادث إلا الشيب والصلبا ويتعرف الأصمعي بشيء من ذلك . ويقول اللاحق إن سيويه سأله عن أعمال العرب « فمبلا » فوضع له هذا البيت : حذر أموراً لا نصير وآمن ما ليس ينجي من الأقدار وهل من صفة البجاعة الملي أن يقف جامد العقل إزاء ما يروي عن عاشوا في القرن الثاني مما اقتصوا عن السناجعة وفساد القصة ؟

لا شك أن ما يروي الدكتور عن حياة امرئ القيس مقسج مطرد ، وهو حجة دامنة مقولة ، لو أن لا كتبه (وهو عين ما يدرسه طلاب الصف الثالث الثانوي) ، هو كل ما يروي في الكتب ويستنتج بعد المحاكمة ، ولو أنه صحيح ثابت ، ولكنه ناقص سقيم حين سمع الناس أن امرأ القيس شخصية خيالية ، وحين يعلم أن الرواة اختلفوا في اسمه وكنيته وذريته : فهو حديد وهو قيس ، واسم أبيه عمرو واسم أبيه حجر ، واسم أمه فاطمة واسم أمه تملك ، وكنيته أبو لب وكنيته أبو الحارث ، وأنه لم يكن له ولد ذكر ، وأنه بشد بئانه جميعاً ، وأن له بيتاً يقال لها هند ، وأنها لم تكن بنته ، وإنما كانت بنت أبيه ، وأنه يعرف بالملك الشليل ، وأنه يعرف بذي القروح .

فكان عليك يا دكتور أن تستخلص من هذا الخليط المصطب ما تستطيع أن تسميه « منسج مطرد » ، وما تستطيع أن تسميه حقاً أو شيئاً يشبه الحق ليجوز لك أن تسلم بوجود امرئ القيس وأن تقول : « إن ما يروي عنه » لم يكن أكذوبة من أكاذيب القصص .

أليس جديراً بكتاب يسمى « بعث الشعر الجاهلي » أن يستعرض ما ذكرت ، وزيادة عليه مما يشتم منه رائحة الأساطير

وإذا سلمنا جدلاً أن القمصية من ناحية السند صحيحة، ليس بحسن به أن يتعن حجة منها؟ إنه لم يتكلف عناء ذلك في جميع ما روى من اللغات

يادكتور أن أكاذيب كثيرة حلت على الجاهلين ونسبت أحاديث خرافة لا تخص إلاهم في عهد الإسلام، وأضيفت مقادير وافرة من الأباطيل إلى تاريخ كل شعب وكل جيل، وحاشاك أن تجهل الافتصالات التي عليها تضارب المصالح والأهواء، وتقتضيها تطاحن الأفراد والجماعات، مما يجب ألا تتواطأ عليها بالسكوت والتسليم، فلا تصحب أنك حين زهت بمض الرواة عن الاختلاق والكذب بحق لك أن تقول بكلام المنتصر القاب: «إذن لنصرغ لدرس هذه القمصية» (ص ١٩)، فإن الباحث النصف من شأنه أن يحتمس ويحترس من كل ما يروى، وليس من الصحيح أن تقول إن فلاناً مشهور بالصدق فيجب أن يأخذ عنه كل شيء على علته مطمئن راضين

هل تعرف عن «مدرسة لرأي» التي انتشرت في القرن الأول والثاني للهجرة التي كانت تشترط فيها يؤخذ به من حديث شروطاً لا يسلم معها إلا القليل، حتى نأني عواماً هراً عدم الأخذ بالحديث بشافاً؟

أليس جديراً بك يادكتور أن تقف موقف «اللازميين» الذين شكوا في صحة الأحاديث ولم يكن بينهم وبين قائلها صلى الله عليه وسلم أكثر من قرنين؟ تذكر أنك في القرن الرابع عشر للهجرة، وأن الذي نرويه شعر وليس حديثاً لا يختلفه إلا من عرض نفسه لنسب الله ونزه

يقول الدكتور (ص ٩٢) «إني أحاول في هذا الفصل أن أثبت جاهلية المطلقات أو - الملوالات السبع - ومضى تم لنا القول بأن هذه القصائد السبع جاهلية حقاً، فبنا نكون قد أثبتنا ما أجد سنجدت الشعر الجاهلي من الجاهود والإسكار. ذلك لأن هذه المطلقات أقوى وأجمل وأمتع ما وصل لنا من الشعر الجاهلي على الإطلاق» إن الدكتور يريد أن يثبت «بالجمل»

هل تعلم ما هو السلاح الذي دافع به عن المغفلات حتى حيل إليه «أن القصائد السبع جاهلية حقاً؟» إنك لا تعلم حتى أهول لك، إنه اقتصر على تبرئة حماد الراوية عن قولها لغيره!

ولكن كيف برأه ودافع عنه دفاع الحاي المخرج البرهان والناصح بالحجة؟

إنه يقول (ص ٩٣) «إن حماداً يستطيع أن يقول البيت أو الأبيات القليلة من الشعر المبتذل وأن يدسها في شعر أحد الجاهلين ليبدل بذلك على أنه أغزر حكماً وأصدق رواية من غيره من الرواة، ولكنه لا يستطيع أن يقول قصيدة واحدة ذات شخصية أدبية وقيمة فنية» ثم يقول إن شاعرة حماد لا تساعده «على وضع الشعر البليغ وإضافته إلى قول الشعراء»

لا تطلب مني أن أضيق الرسالة بما يروى عن حماد وبما يؤثر عنه من شعر جيد رصين، وفن في النظم فريد، وشيطانة في الانتحال هجيبة، وتقليد للشعراء يعجز عنه أعظم شاعر خلق؛ ويكفي أن أذكر أن أهل الكوفة يجمعون على أن أستاذهم في الرواية حماد؛ منه أخذوا شعر العرب، وأنه شاعر مجيد يصل من التقليد وللهازة فيه إلى حيث لا يستطيع أحد أن يميز بين ما يروى ويهمل

وقول المنفل الضي - والدكتور يتق به كل النقة - إن حماداً قد أعيد الشعر إفساداً لا يصلح بملء أبدأ، فلما سئل عن ذلك: «ألحن أم أخطأ؟» قال: «ليته كان كذلك فإن أهل المم يردون من أخطأ إلى الصواب»، ولكنه رجل عالم بلفات العرب وأشعارها ومناهج الشعراء ومسانيقهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك منه في الأفاق فتختلط أشعار القمصاء ولا يميز الصحيح منها إلا عند علم ناقد، وأين ذلك؟ ومجددنا عنه محمد بن سلام - والدكتور لا يشك في روايته أيضاً - أنه دخل على بلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري فقال له بلال: ما أطرفني شيئاً؟ فماد إليه حماد فأنتشه القمصية التي في شعر الخطيئة في مدح أبي موسى. قال بلال: ويحك! بمدح الخطيئة أبا موسى ولا أعلم به، وأنا أروى شعر الخطيئة! والرواة أنفسهم يختلفون في قائلها فمنهم من يزعم أن الخطيئة قائلها حقاً وكان يونس بن حبيب يقول: السج بن يروي لحمد، كان يكسر ويلحن ويكذب

وبنت كذب حماد الراوية للمهدي فأمر حابيه فأعلن في الناس أن يمتل رواية حماد

فهل صحيح يادكتور ما تقوله من أنك قد «أحصيت ما عرف حماد من الشعر» على أنه له، أو على أنه محمول على بعض

رأى ، ولكنه يحمل مستقبلاً » (ص ٢١) وهذا للشرح مقبول مقبول لا يختلف فيه اثنان ، ولكن مما يدعو إلى النظر والتدبر ما يستنتجه الدكتور من قول الشاعر : « وسكنى من علم ما في غد هم » إذ يزعم « أنه لا يؤمن بالبعث » (ص ٢١) . إن هذا الادعاء باطل ، فإن الرواة يتحدثون أنه تنبأ بظهور الإسلام وأوصى ابنه كعباً وبحيراً أن يسلموا . وهم يروون له أشعاراً كثيرة فيها أسول دينية . وذكر أبو عبيدة عن قتبية ابن شبيب بن العوام بن زهير عن أبيه الذين أدر كوا بحيراً وكعباً بن زهير قال : كان أبي من مترجمة البرب وكان يقول : « لولا أن تغفدوني لسجدت للذي يحيي بعد الموت » قال : ثم إن زهيراً رأى قبل موته سنة في نومه كأنه وضع إلى السماء حتى كاد يسر السماء بيده ثم انقطعت به الجبال ، غشا بفيه فقال : يا بني ، رأيت كذا وكذا وإنه سيكون بعدى أمر يملو من أقبه ويفلح ، نفلوا بحظكم منه ، ثم لم يسر إلا يسيراً حتى هلك فلم يحل الحول حتى بعث رسول الله صلى الله عليه وسلم

وشمل أن هذه الروايات مُفصَّلة محمولة على زهير ولندعها جانباً ، ولزجج إلى الشاعر نفسه نسأله عن رأيه في البعث فيقول لنا دون تردد :

فلا نكتمن الله ما في صدوركم لنخفي ومهما يكتم الله يعلم يؤخر فيوضع في كتاب مبدخر ليوم الحساب أو يحجل ميتهم فاتق الله يا دكتور في دين الناس ، ولا تغفل ظواهر الكلام ، فإن الشاعر يريد أن يقول في بيته الذي أخذته عليه : وما تدري نفس ماذا تكسب غداً ، وأنها لا تعلم النيب

عفا الله عنك يا دكتور فلو لا أنك كنت تلبس اللمة وترتدي القباء وكنت شيخاً في الظاهر والباطن ، كما هو معروف عنك قبل أن تقصد باريس ، لانهماكك بتكرار الحساب وبرأنا زهيراً ! ألسنت أنت الذي تقول في قصيدة وجدانية قلها في نهر اللبس (ص ١٥١)

لا تحسبن لماض ولا لآت حساباً

من يدري ! لعل الدكتور قد زاغ قلبه حين أحسن بجمال طبيعة فرنسا وحين تضائل جلال الله أمام جلال نهر اللبس ؟ سبحانك يا رب !

فخيل أحمد جابر

(بنيم) الأمطية

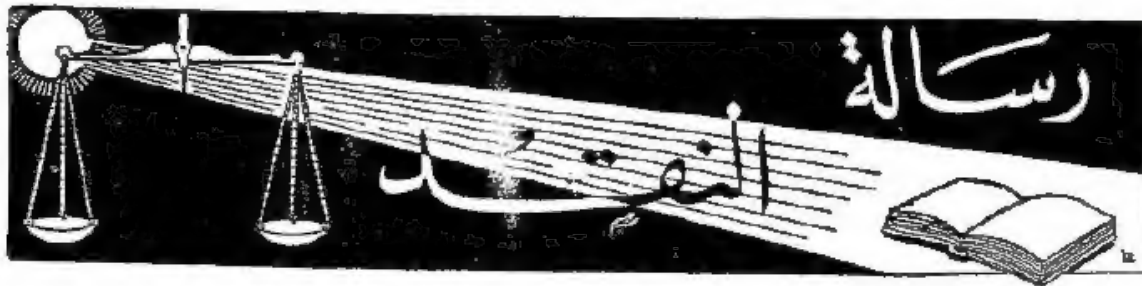
الشعراء الجاهليين أو المحضرون ، فكان كله أربعة وعشرين بيتاً ، وأن حماداً لا يستطيع أن يقول قصيدة واحدة ذات شخصية أدبية وقيمة فنية ، وأنه لم يدس في الشعر غير البيت أو الأبيات القلائل ؟ وما لنا والإطالة ؟ فهل يشك أحد — غير الدكتور مهدي الناصر — في أن حماداً كان يسرف في الرواية والتكثير منها ، وأنه في ذلك أخباراً لا يكاد يصدقها أحد ؟ فلم يكن يسأل من شيء إلا عرجه ! وقد زعم الوليد بن يزيد أنه يستطيع أن يروي عن كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة من لم يعرفهم من الشعراء . قالوا : وامتنع الوليد حتى نخرج فوكل به من أتم امتحانه ثم أجازه لا تغفلوا عما حدثتكم به أني أريد أو أحول أن أبدي رأياً في الشعر الجاهلي ، وإنما كل ما علمت فيه أن أبين لكم أن الكتاب الذي بعث الشعر الجاهلي ، كما نحيل إلى صاحبه ، روى مما يدعى أو يتخيل ، وأنه خال من العمق ، وهو سطحي كما يقولون . أو قولوا إنه شرح لمطاني اللغات على أنها آيات مترلات أكثر منه محاولة لبعث الشعر الجاهلي ، وهو قائم على الإيهام والتضليل ليج لم يؤت نصيباً من الأدب ، وعلى النقطة والانحدار . والباحت بنحس للقراء أو قل بنحس إليه أنه قد أحاط بالأدب والأدباء الجاهليين مع أنه لم يحط من ذلك بشيء . وإنما عرفت سياحة بعض الجمل ، وعلماً عاماً اقتطفه من الكتب اقتطافاً .. وآية ذلك أنه في بحثه الجديد الذي سماه « بعث الشعر الجاهلي » لم يكشف للناس من شيء جديد في أمر هؤلاء الشعراء الجاهليين وشعرهم ، وإنما ظل هؤلاء عند من يشك كما كانوا ، يل زادوا شكاً وارتباكاً .

هذا النحو من البحث السطحي شر ، لأنه قاصر وعميق ، ولأنه لم يأت بالثمرة المطلوبة أو بما يشبهها ، ولأنه لا يمت إلى العلم بمسألة ، ولأنه لا يصلح إلا للمتوسطات من المدارس .

لقد حدثتكم عن الوجه الأول والثاني ، وقد كدت أن أنسى الوجه الثالث وفيه اعترف المؤلف من الأحكام الخواص والتفسيرات السقيمة والآراء الفطرية ما جعلنا نذكره ونشعر بضرورة الهداية والإصلاح والجهاد في سبيل الأدب والأدباء .

يشرح الله كتور معنى البيت :

وأعلم ما في اليوم والآنس قبله ولكنني عن علم ما في غد هم قالوا : إنه الشاعر « يظن أنه يرق ما في الحياة وحاضرها لأنه



نظرات في كتاب

« بعث الشعر الجاهلي »

تأليف الدكتور مبردى البصير

بقلم الأديب خليل أحمد جللو

- ٣ -

أن نقد التليذ لأستاذيه بر واعتراف بالجميل لما جازفوا في قولهم .

والدكتور مهما بلغت به سورة النضب وشدة الخنق سيضطر

عاجلاً أو آجلاً أن يعترف بفضل هذا النقد ووجهته

أما بعد فإن المؤلف ذوقاً خالصاً في تقدير قيمة الأشعار خرم

السلامة والجمال . وأحسن ما يتجلى وذلك في تدوقه البيتين

الأولين من معلة اخرى القيس :

فما نيك من ذكرى حبيب وسزل

بسقط اللوى بين الدخول لحومل

فروضح والفرقة لم يبك وسما لما نمتجها من جنوب وشمال

قد ملكت روحها مشاعره وإحساساته . وشهد لها « بالمعبط

الذى لا يقطن إليه سوى كبار الشعراء » (ص ٢٥)

قولوا ما شئتم في قيمة هذين البيتين الأدبية ، أما أنا فلا أمتد

أن لها جمالاً يجلب اللب ولا سحراً يأخذ بالقلوب ، ولا ضبطاً يجدر

بسنار الشعراء أن ينتهوا له بله كبارهم وأى روعة أدبية فيها

وهما رحمان خارطة لنزل حبيبة الشاعر؟ وهل من الأدب في شيء

قولى : إن شارع أبي نواس يقع في نهاية « الباب الشرقى » ،

ويجند على ضفة دجلة النجى ، تكثفه المقامى والمترهات ؟ . كلا ،

إن هذا الضرب من الكلام أقرب إلى كلام الموام فلا يهم الأديب

شيئاً . إنما يهمه ما في الشارع من قدود هيف ، وحيون دمج ،

ومنظر للنهر والفضاء ساحر أخاذ حين تجنح الشمس للغروب

ويتحرك النسيم العليل

وهل فطن الدكتور للأخطاء التى ارتكبها الشاعر في تركيب

هذين البيتين فأثرت على معناها وقلت من قيمتهما ؟

لقد عقدت النية ووطدت المزم على محاسبة الدكتور مبردى البصير حساباً عسيراً بلا ترفق ولا استبقاء . ولكن الأستاذ الزيات شفيق رفيق فأشار إلى إشارة خفية بأن يكون حسابى يسيراً ليناً . وسأفعل إن شاء الله

ولا يحسب القارى أنى سأعيد عن الحق والحقيقة أو سأخذنى فيهما رافة أو هواة . ولكنى سأبدل قصارى جهدى وأحرص كل الحرص على أن يكون النقد شريفاً صادقاً كما تعودت وألفت وأبتعد عن غواية الأهواء وضلالة المواقف على قدر ما تسمح نفس إنسان شريف

لقد أجمع أحماني على أن النقد الذى حدثكم به من قبل نزه معقول ، ولكنه عبء ثقيل على الدكتور البصير لا يحتمله كاهله فكان على أن أتجنبه وأسمح له أن يحيا حياة هادئة مطمئنة لا يسكرها نقد ولا تنقصها مؤاخنة ، وكان على أن أزهق الحق وأظهر الباطل في سبيل ما يحب ويشتهي ، وليس ذلك على بعزيز ولا عليه بكثير وهو أستاذ في الدار التى تخرجت فيها

نقد أخطأ هؤلاء الأصحاب وشغلوا عن الصواب . ولو علموا

رحم الله الباقين فقد قال : إن امرأ القيس في مطلع قصيدته المعلقة كأنه دلال يبيع دلوأ ينادي إن الدار الرفقة كذا ، والتي يحدها من الشمال كذا وكذا معروضة للبيع

وغفر الله للأستاذ إبراهيم شوكت قوله : إن امرأ القيس واضح أساس علم الجغرافية عند العرب ، فهو يعرف الشمال والجنوب ويحسن التحديد

وبارك الله في الدكتور زكي مبارك فإنه يستنسخ هذا النوع من الكلام وبأبي حشره مع الأدب ونسيته له

وأحدثكم بعد هذا عن ادعاء الدكتور مضطرب غلط إذ يقول (ص ١١) : « إن شعر امرئ القيس لا ينبغي شيئاً ولا يثبت شيئاً ... وإن مؤرخي العرب لم يستدلوا بشعره يوماً ما على شيء » من حياة الشاعر أو تاريخه . وفي هذا القول من الخطأ والزلل ما يشير الدهش والاستعراب . إذ يستخلص منه أن قصائد الشاعر لا تمثل شيئاً ولا تدل على شيء ، فهي إما لغو وإسفاف لا يمكن أن يستنبط منها صورة حياة الشاعر ، ولما اتشاح واختلق حملت عليه حملاً ؟ وإن ما نسب له من شعر موضوع مفصل من قبل أماس لم يحسنوا التقليد ولم يعمروا على الإيهام ، وإن « قفا بنك » التي لا يشك المؤلف (ص ١٣) : « في أنها جاهلية بحتة ولا في أنها من شعر امرئ القيس ذاته » ليست له تلاحظ هنا ارتباط المؤلف وخبطه ومناقضته لنفسه ، فبينما يقرر حقيقة وجود امرئ القيس إذاً هو ينفيه من حيث لا يشعر ، وبينما يمتدح بأن شعره للنسب إليه لم يظلمه سواء إذا به يشكره غافلاً

والذي ساقه إلى هذا التورط المحاولة التي يدحض بها استخلاص الدكتور طه حسين من قصائد الشاعر ما يستدل به على إنكار تاريخه

ويزعم بهذه المحاولة أن ما أثر من امرئ القيس في شعر لا يضح الاعتماد عليه لمعرفة حياته ، وأنه يجب أن ترجع إلى المصادر التي يروى عنها مؤرخو العرب ونسقى منها ما يمكن أن يقال عن الشاعر

لقد بينت سابقاً أن الدكتور البصير يثنى كل الثقة بما يرويه للمؤرخون ويتناقله القدماء بلا جدال ولا متأنسة . فبما يسوق برهانا آخر على حسن ظنه وعظيم تمسكه بهم ، حتى إنه لينكر على الناس أن يركنوا في استطلاعهم على تاريخ امرئ القيس إلى شعره ويفرض عليهم أن يلتفتوا إلى ما قاله القدماء بلا شك ولا اوتياب

أنصح لك يا دكتور مرة أخرى ألا تنق في أقوال القدماء كل الثقة ، وأن تستمع للقاتل الأميل فهو أصدق وأحق أن يرجع إليه ، وألا تنهم مؤرخي العرب بأنهم لم يستدلوا يوماً ما على شيء من حياة الشاعر أو تاريخه ، فليس من المنتظر أن يصدر منك هذا القول الجزاف

هل ننكر أن الشعر بصورة عامة يمثل حياة صاحبه وأنه مرآة عاداته وأخلاقه وتقاليده وميوله

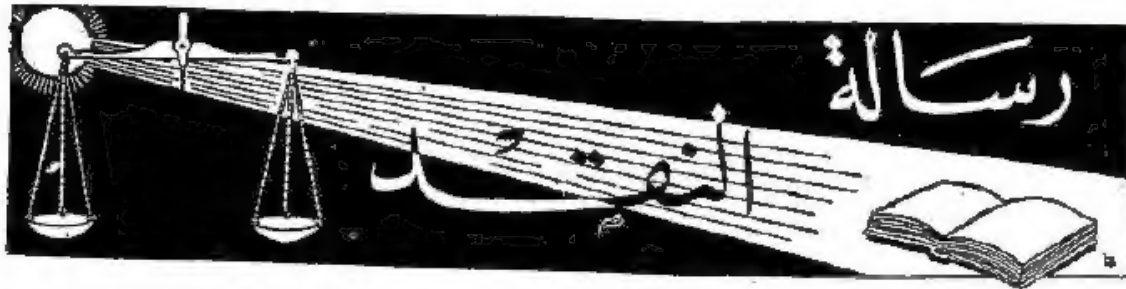
إن الأستاذ العقاد استطاع أن يعطي صورة صادقة عن ابن الرقي رحبها في شعره ، وإن الأدباء اليوم لا يكتبون من شاعر أو كاتب حتى يتشبعوا شعره أو أدبه دراسة وتحجيماً الله أكبر . إن شعر امرئ القيس لا يمكن الاعتماد عليه ولا يدل على شيء من تاريخ صاحبه وهو الذي يحدثنا أن (قفا بنك) لا تمثل سوى حياة قائلها

ولا أدري كيف جوز لنفسه أن يقول إن المؤرخين لم يستدلوا من شعره على حياته ! ألا والله لو سألت أقل الناس ثقافة أن يشرح لك هذين البيتين :

بكي صاحبي لما رأى الدرب دوني وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تباك حينك إنما نحاول ملكاً أو نعوت فنمذرا
لاستدل لك بهما على حياة عربضة لامرئ القيس ولأنباك
بقتل أبيه واغتصاب ملكه وفزعه إلى قيصر وبزائلة واستجداده به
على أعدائه ، ولا فادك بأن الشاعر قال هذين البيتين وهو في الطريق حين هلع صاحبه وجزع

(يتبع)

مقبل أحمد ممل



نظرات في كتاب

« بعث الشعر الجاهلي »

تأليف الدكتور مهدي البعير

للأديب خليل أحمد جلاو

عبويه ؟ وهل نجحت حيلته حين أذاعه في المذيع العراقي ارنجبالا
ولم يسمح للصحف والمجلات أن تنشره ؟

لقد خابت ظنون الدكتور ، ولم يفت النقد المترصدين أن
يصمدوا له ويتناوشوه . فاليوم عليه « البيت » علينا « الحساب »
ولا كمن عند حسن ظن الدكتور ا فلست أبني التعريض
بشخصه ولا السب بذاته وهو من ذوي الماضي الجيد ، ومن دعاة
الحركة الوطنية ، ومن صاول وقارع البقاة المستعمرين ، ومن لم
كرسى رفيع في دار المعلمين العالية

اقتضى هذا الإطراء ما أعرفه عن الدكتور من ضيق الصدر
بالنقد واحتياض نفسه منه سواء كان موجهاً إليه أم إلى غيره .
واقتضاه أيضاً سوء الظن بالنقاد والارتياح بما يؤخذونه المخطئين .
ألم تلاحظوا الدكتور ذكي مبارك لا يفتأ يعلن مسداته وجهه
لأحمد أمين في رده عليه ، وبعض الناس لا يفتأون يتهمون

بالأنجراف والقاصد ، بل وأشر كوا معه صاحب الرسالة ؟
فليعلم الدكتور - غير معلم - أنني لا أضمر له كرهاً وليس لي
معه مكآرب ، وأن الأدباء من حسناتهم النقد الزه ، ولعل ربك
يريد أن يسبق علي بعض حسانه حين قبض لي نقد كتاب « بعث
الشعر الجاهلي »

أما بعد فإن كتابك يا سيدي ناقص من عدة وجوه لزم
علينا تبليها واستقصاؤها

أولاً : إنك اقتصررت في بحثك على خمسة شعراء هم امرؤ القيس ،
وزهير ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث ، وعنترة ، وتركيت الآخرين
مقبورين لم تبعهم . فهل أنكرتهم وشككت في تراهم ؟ وإذا
كان ذلك فإن الدليل والبرهان ؟ وإذا لم يكونوا من صلب بحثك
فلم سميت الكتاب « بعث الشعر الجاهلي » الذي يقتضى ألا تدع
ارتياحاً في شاعر جاهل ولا شكاً فيما روى عنه من قريض .
هل تعتقد أن ما أغفلته حقيقة مسلم بها لا يحتاج إلى التنويه
والإشارة على الأقل ؟

الكتاب - كما يحدثنا المؤلف - عدة فصول من كتابه
« الأدب العربي قبل الإسلام » الذي نقله إلى الفرنسية وعرضه
بشكل أطروحة في السوربون . فأخفق لأن المستشرقين لا يحبون
بكتاب يشيد بالأدب العربي ويحبي ما اندثر منه ، فاضطر إلى تأليف
كتاب في الأدب الفرنسي البحث فاعلموا إليه وأجازوه الدكتوراه
والكتاب - بتعريف آخر - هو مجموع المحاضرات التي
ألقاها صاحبه على طلاب دار المعلمين العالية ببتداد
والكتاب إذا أردت أن يفتن إليه أهل العراق ، قلت هو
كل ما ألقاه الدكتور من أحاديث في دار الإذاعة اللاسلكية
في الصيف النصرم

ولا تحسبي أنها القارئ الكريم من الكاذبين إذا تفقدته
في الأسواق فلم تجده ، فإن وزارة المعارف قد اشترته وهو
في المطبعة ضمن بدل على عطف وتشجيع ، فأقلت صاحبه من
عناء التصريف وحسرة البوار ، وأخذت بما يروى : « لا يحسوا
من في الأرض برحمتك من في السماء » وهل أحد من الناس أولى
من الأديب بالرحمة والإتمام في هذا الزمان ؟

إن الدكتور كان بخيلاً على أصحاب المكتبات أن يرزقوا
منه ، وكان ضيقاً على القراء أن ينقصوا به . فهل أمن النقد حين
استحق كتابه من السوق ؟ وهل اطأأت نفسه حين فرضه على
ملايه في دار المعلمين العالية فرضاً ألا تدبج نواقصه وتنتشر

الملقة واختلافهم في الآيات الأولى : أقالها عمرو بن كلثوم ، أم قالها عمرو بن عدى بن أخت جذيمة الأبرش . وأنت مضطر أيضاً ، إذا أردت أن تفهم أشد الناس سذاجة ، أن تمل ما في قصيدته من تكرار في الآيات والحروف ، وشذوذ من سلامة الطبع البدوي .

وجدير بك وأنت تبحث في قصيدة الحارث التي آمنت بصحتها أن تقنع القارئ بأنها ارتجلت ارتجالاً ، ولم يفكر فيها الشاعر تفكيراً طويلاً ويرتب أجزائها ترتيباً دقيقاً .

تراني أبها القارئ الكريم أطيل عليك فيما يجب أن يتناوله الدكتور مهدي البصير في بحثه عن الشاعر بن : عمرو والحارث ومعلقتهما . ولكن الحق معي فإن كتابي يدعي (بحث الشعر الجاهلي) لا « بحث في الشعر الجاهلي » ، وإن الكتاب أتى على طلب دار المعلمين المالية ولم يلق على طلب التوسلات . ولاني متقصد بحديثي أن يدل إلى الدكتور بما لاحظته من نقص وإغفال ويرشده إلى طريقة البحث العلمي الصحيح لعله يتفصح ويقطع هذه الأخطا ولنضع ابن كلثوم والحارث ولننتقل إلى زهير وامرء القيس أما زهير بن أبي سلمى فإن الدكتور لا يجد صعوبة ولا مشقة في إقرار شخصيته التي وثقناها المصادر العربية القديمة وأشعاره التي تروى فيها فيحدثنا في مستهل حديثه عن زهير : « إننا لسنا بحاجة إلى إقامة الأدلة التاريخية على أن زهير بن أبي سلمى قد وجد حقيقة وفرض الشعر » (ص ٣١) ثم يقتصر « على درس ملقة زهير » ويقصد بالدرس هنا تفسير الغريب من ألفاظ الملقة وشرح بعض للماني فقط ، ولا أظنك ترمي بالتل إذا قلت إن الذي يريد أن يثبت الشعر الجاهلي ملزم في كلامه عن زهير أن يبحث من نسبته إلى منيعة ، وإقامته في غطفان ، وكونه من أسرة معروفة بفرض الشعر ، وحظوته عند هرم ، ورأى النقاد الحديثين والرواة الأقدمين فيه ، وعلاقته بالإسلام مع ذكر الأدلة والشواهد التي تقنع القارئ بصحة ما يقول . وهل يُثبت ما ذكره في مستهل حديثه أن قصيدة الشاعر جاهلية وأنها زهير وأن ليس للمتصليين يد فيها ؟ وهل يسمح له أن يقول ما يتحدث به الرواة عن زهير : أنه تلمبأ بالإسلام قبل البعثة ، وأنه أوصى ابنه كعباً وبجيراً أن يسلم ، وأن له شعراً فيه أصول دينية إسلامية ، وأن النبي رآه فاستأذ بالله من شيطانه فانقطع زهير عن الشعر حتى مات ؟ [البقية في ذيل الصفحة التالية]

إن الذي يطعن أن يثبت الشعر الجاهلي يجب ألا يدع شارفة ولا واردة منه إلا استقصاها وامتنعها ، وإن من النقص الفظيع أن تكون في بحثك بخمسة شعراء . وهل تناولت غير شرح معلقاتهم كأن لم يكن لهم من دون الملقات قصائد وأبيات آخر تحتاج إلى التدقيق والتحقيق !!

ثانياً : لم يخطر على بالك أن تستعرض رأياً من آراء المستشرقين واستدلالات الملقين الأتريين مثل « نولدكه » و « جويدى » وغيرهما من الذين كانوا الأساس الذي اعتمد عليه الدكتور « طه حسين » والممنوع الذي أخذ منه في إنكار الشعر الجاهلي أو الإغراق في الشك فيه . ودكفت إلى المصادر العربية القديمة دون ترو واحتراس ودون جدال ولا مناقشة . وتلخصت حياة الشعراء متجنباً كل ما يدعو إلى الشك والارتياب ويعوزه التذليل والبرهان . وشرحت الملقات ولم ترحأ أن تسهلها يبحث يقرر أنها جاهلية وأنها ليست في مجموعها أو بعضها من انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب ، أو صنعة النحاة ، أو تكلف القصاص ، أو اختراع التفسيرين والمحدثين والمتكلمين . وهل يسمح لكتاب يريد أن يثبت الشعر الجاهلي بعد أن حامت حوله الشكوك والأوهام أن ينفل عن ذلك ؟ وهل يثبت الشعر الجاهلي بسرد حياة الشعراء وشرح معلقاتهم كما يدرسها طلاب التوسلات

ولا بد أن أروى لك نماذج من بحثه تستدل على صدق ما أقول ولتؤمن أن البحث العلمي الصحيح يثبت ذلك يقول الدكتور البصير مقررًا وجود عمرو بن كلثوم والحارث ابن حنزة الشكري : « إن متابع التاريخ العربية في القرون الوسطى تذكرها وتروى لها . إذن فلا سبيل إلى إنكار وجودها ولا إلى الشك في شاعريتهما » (ص ٤٨ - ٤٩) . ويستند أن القارئ قد أقنعه هذا البرهان ، وأنه لا يمكن أن يقال أكثر من ذلك في إثبات الشاعرين ، فيصدر أمراً عسكرياً « بالشروع بالبحث حالاً » عن شرح معلقتهما

مهلاً يا دكتور ! إن قولك لا يطعن إليه أشد الناس سذاجة حتى تنفي من ذهنه ما أحيط به عمرو بن كلثوم من أساطير جعلته أقرب إلى أبطال القصص منه إلى أشخاص التاريخ . وحتى تقنعه بالنص التاريخي أو الأدلة المنطقية التي تقرب إلى عقله صحة ما وقع بين آل النضر وبين ثعلب من ناحية ، وبين ملوك القرم وأهل البادية من ناحية أخرى . وحتى ندحض شكوك الرواة في بعض